أقنعة القصب

قراءات سايكلوجية في قصيدة النثر

اسم الكتاب: **أقنعة القصب**

قراءات سايكلوجية في قصيدة النثر

المؤلف: **صفاء خلف**

عدد الصفحات: **116**

القياس: **14.5 ❖ 21.5**

1000/2012م -**1433**هـ



دار ميزوبوتاميا

للطباعة والنشر والتوزيع

بغداد - شارع المتنبي

موبايل: 07905139941

E-mail:mazinboox@yahoo.com
mazin774@gmail.com

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف

القسم الفني - دار نينوى

صفاء خلف

أقنعة القصب

قراءات سايكلوجية في قصيدة النثر

أقنعة القصب

الاشتغال على المتواري بصفته صورة المعاش

يشتغل النص العراقي على حفريات معرفة وأنتجه للنص المكتوب شعراً وسرداً، فهو لا يشتغل على العام بصفته عاما بل بإعتباره مناخا مهيمنا على الكتابة، فيؤسس لـ(خاصه) كعالم افتراضي يؤثثه وفق المخيلة والحلم والرغبة والمتاح.

عبر النتاج العراقي الشعري والسردي، تتسلل الحياة اليومية بتفصيلاتها المزعجة والمستفزة إلى النص، لتصير جزءاً اطاريا للاشتغال، غير ان التوظيف بحد ذاته يفسد الاشتغال على المحلية اليومية أو المحلية الذاكراتية، فتحل خيبة الامل محل الدهشة. أو يكون الاشتغال معادلا موضوعيا لواقع خَرِب.

و لأن المحلي العراقي، محلي محرم في الكتابة طيلة عقود، نتيجة القمع السياسي ورؤية السلطة لأدب يشتغل على التعبئة والحكوماتية، كان الاقتراب من المحلي هو اقتراب مؤكد من موت محقق، لان المحلي حينها – كما الان – يضج بمشاهد يشتغل عليها الادب بأعتبارها مخيالاً قاسيا لصورة الحياة، غير ان الحياة العراقية قاسية فيشتغل المخيال على تخفيف حدتها، ان يكون توظيفه نزيف عصيّ.

ولان المغيب في الكتابة، هو المادة الاشتغالية الحقيقية، صارت الاقنعة تلعب دور الوجوه والاسماء والافعال، فهي اقنعة حفلة تنكرية

مستمرة تحتم على النص العراقي ان يدخر منها الكثير في غرفة خياله المعطل لصالح الرمزية، لخداع الرقيب السلطوي الشرس.

لم تكن تلك الاقنعة، مصنوعة لمواجهة السلطة وحملاتها التفتيشية في الكتابة فحسب، بل اضحت جزءا من سايكلوجيا الكتابة والاشتغال والتفكير، لان حقيقة القمع وسلطة الرقيب، تعمقت في ذات النص العراقي وتجذرت فيه لاوعياً فصارت آلية يرتكبها النص بحد ذاته بفعل الخوف المتوطن.

التركيبة المجتمعية العراقية، وتحولاتها الصاخبة والتدني الكياني في الصورة والمعمار والقيم، خلق منها رقيب مضاف لرقباء السلطة والذات، فهذا الحصار لا يمكنه فتح كوة للتواصل الا عبر خلق الاقنعة وديمومة تجديدها .

النص العراقي وسط هذا الحصار/ الازمة الاجتماعية/ تغير السلطة، ما زال الرقيب حياً فيه، يشتغل دون رادع بفعل التعوّد، اصبح نصا مُقَنّعاً، يتوارى وراء افعال، اشتغالات، عوالم، تغريب، وأحيانا المحلي المطيع.

أقنعة القصب، قراءة نقدية لتجارب عراقية في قصيدة النثر، يأخذ قيمته من كونه اشتغالا لم يعمل على المشهد، بل اشتغل على الحاشية، رصد اقنعة متوارية في النص وسايكلوجيا خالق النص، واستثمره في الكشف عن مرجعياته ومناخاته وصولا إلى العقد الشخصية الملقاة على النص.

ربما تأتي أهمية مضافة لاقنعة القصب، من القصب ذاته، الذي وفق السلطة يعد جزءا من خيانة عظمى ووفقا لسياقات الحضارة العراقية، انه كان مادة الحضارة السومرية الطينية، والاكدية المائية المدينية، وبالمعنى ان (اقنعة القصب) هو تعبير عن استعاضة الهوية بهويات أُخر. وبصورة موازية هو صورة الهور الغائب من الذاكرة العراقية.

في الشعر، نشتغل على تجربتين للشاعر العراقي القتيل محمود البريكان، لنكشف عبرهما اقنعة العزلة الشخصية التي طالما كانت لغزاً، وهالة مقدسة تحيط به، فيما نكشف عبر الاشتغال الثاني عن مرجعيات النص البريكاني فلسفيا.

كما يتجاور مع حفريات في تجربة الشاعر العراقي المغترب والمتقنع خلف الاسم (باسم فرات)، في انه لم يستطع ايجاد قناع غير قناع ذاكرته وطفولته، فحلت صراعاته السايكلوجية عبر الاغتراب المكاني واليتم في النص، فصار نصه مقنعاً بأمتياز لجهة البوح عبر تناسخاته في شخوص أُخر.

ولعل قراءتنا لمنجز شاعر عراقي مغترب اخر هو الشاعر (عبد الباقي فرج)، لها اهميتها الدلالية والنقدية في الان ذاته، في ان القراءة تفتح ملف فرج الشخصي وتكشف عن قناعه الذي توارى خلفه لعقود واصدر بإسمه مجموعتان شعريتان وهو (مظفر حسين)، فهذه القراءة قراءة حذرة في قناعين الاول الشخصية المستعارة واسقاطاتها على الشخصية الام التي اصدر لأول مرة مجموعة شعرية بالاسم الصريح دلالة على قتل القناع ومن قبلها السلطة المخيفة.

فيما تأتي تجربة الشاعر العراقي عادل مردان، تجربة مضافة للمقموع في الداخل وقراءة لقناعه المبثوث في نصه، فكان قناعا خميائيا ولغويا ولعباً في الرمزية بامتياز.

وتركز قراءتنا للشاعر علي النجدي، على لعبة تغريب الذات عبر تغريب الواقعي في المتخيل، غوصه في ذاته المحاصرة في واقع مأزوم، فأستعاض عدة اقنعة ليواري كراهيته للعالم البرّاني البشع.

تليها قراءة لتجربة الشاعر الكويتي محمد هشام مغربي الذي توارى خلف قناع مخملية الجرح وطاقته الحسية في انتاج نص شعري منكسر

وحالم ومتذمر بهدوء من واقع السلطة/ المجتمع/ الانا، فكانت الانا قناعا مركزيا تدور حوله اقنعة موازية.

و لعل قراءتنا نصا شعريا يدخل في المادية والوجودية فيلامس الرمز ويتركه ليخلق قناعه الخاص من التقاط معيش شهده، فالشاعر عبد الله حسين جلاب، يشتغل ضمن منطقة اللغة الدالة، وهي بحد ذاتها تؤثث رمزيتها من بنى تشكل قناعها / رمزيتها تباعا.

ختاماً .. افترضت رؤية هي: (أنسنة الشعر ووجوديته، قراءة في الشاعر والعالم المعيوش)، كمحاولة لفهم مسلمات الانتماء للشعر والعالم عبر جدلية مفترضة.وبعدها نفترض ايضا وجهة نظرة عن الشاعر إنسي الحاج في نقد سلطة (الكلام وتقاطعها مع سلطة الشعر)، وضمنت الحاج لكونه اشتغل على كسر الاقنعة عبر كسر اللغة الشعرية في احلاله اللغة المحكية (الكلام) بوصفها مشروع للبوح وكسر اللغة باعتبار اللغة سلطة حسب دي سوسير.

صفاء خلف

2010

التناقض الوجودي ومسكوتات النص

(البدويُّ الذي لمْ يرَ وجهَهُ أحدٌ أنموذجاً)

للشاعر القتيل محمود البريكان

التمازج بين السيرة الشخصية وتقنية الاشتغال على النص، شكلت مفصلاً مهماً في دراسة ظاهرة الشاعر العراقي القتيل محمود البريكان، لذا فقراءة نتاجه بعيداً عن محاولة فهم عزلته، ليس بالأمر الهين، بسبب الإشكالات المبثوثة في جسد نتاجه الشعري، وكثرة المسكوتات المتخفية وراء اقنعته واقنعة نصه.

الدخول إلى عوالمه الخاصة، إجتراح للواقع وجعله إطاراً اشتغاليا للحالة ومدخلاً لقراءة النتاج المملوء بتناقضات وجودية. التناقض الوجودي، متواز على خطين سلوكي وإبداعي، يتمحور في الذات مشكلاً عوالم متداخلة.

وما ورائيات النص، مزيج من تقنية صورة (علامات ترقيم/ تنقيط) والاحتكام إلى الاشتغال العقلي بتوظيف نظريات علمية لها علاقة وطيدة بترسيخ ثيمة الحدث وإعطائه بعداً حقيقياً لمواجهة تحديات العصور التي تتجول فيها (كائناته) الشعرية المهمشة والمغيبة دوماً.

التناقض الوجودي وما ورائيات النص، نجد لها صدى كبيراً في القصيدة المثال. للحيز الكبير الذي تشغله فيها والذي لايمكن إغفاله لما لها من إيحاءات عالية التحسس بالذات والعالم.

الومضة القصّية

تتصاعد المشاهد في النص الشعري، بما يشتغل على حسية الشعور بالتواجد (المغيب) في الذاكرة والأرض، ويتفضى: بوابة لأفتتاح الحدث

بالإخبار المباشر ممهداً لتوليف صلة بين (المتلقي) و(الكائن) الذي يتحرك في أجواء النص متنقلاً من مستوى إلى آخر حسب التصاعد الدرامي لتاريخيته.

[لعلك يوماً سمعت عن البدوي العجيب
الذي كتب الله أن لا يموت وأن لا يرى
وجهه أحد].

تصحر الحلم والضياع، بداية للعبة التساؤلات الكبيرة المطروحة في النص بتنويعاته، خلق تحولات يبحر بها عارضاً تأملاته غير محددة المكان، المستفزة في أمكانية قياس الزمن.

[أنا البدوي الغريب.. يجوب البوادي
ويطوي العصور ويعبر جيلاً فجيلاً إلى آخر الأزمنة].

أن هذا التنقل ما هو الا شكل إيقاعي ـ ليس إيقاع موسيقي النظم ـ متراتب يناغم النسيج العضوي في طرح الثيمات، ويمسرح البناء المضموني وصولاً لتركيب الشكل من حيث «أن الجمال الشعري الحقيقي يكمن في أمتصاص الشكل الفني لموضوعه أيّ لجوهر الانفعال الإنساني»[1].

تصحر الحس وانسداد بؤرة الشعور وانقياد المصير نحو عزلة سلوكية، سمة للامكنة والازمنة التي تمرحل بها ذلك البدوي المقهور.

هذه العزلة السلوكية.. هي بالأصل نابعة من جوهر حياة البريكان مضفي عليها (عزلة أبداعية) وهي «العزلة الحقيقية التي كان البريكان يجاهد من أجل إنمائها وتعميقها، ليبقى شعره منعزلاً ومختلفاً»[2].

---

[1] مقولة للشاعر القتيل محمود البريكان.

[2] من شهادة للشاعر العراقي عبد الزهرة زكي عن البريكان.

والعزلة والاختلاف حدد في نطاق هذا النص باستدراكين من قبل قوة عظمى تمتلك هيمنة امتلاك المصائر:

1 . كتب الله أن لا يموت.

2 . أن لا يرى وجهه أحد.

الإشكالية الأولى.. تتمخض في تواصلية وهلامية الزمن بأعتبار الكائن (شاهداً أبدياً) أما قاصداً العيش في ظل عوالم متداخلة أو قسراً بفعل ضرورة الخلود المستمكن في الذات البشرية في التوق الدائم لأسر الفناء والديمومة في الكيان الوجودي للكشف من أوجهه المتعددة.

وتلك رغبة البريكان نفسه.. الذي أعتاد «الدخول في التناقض وأن (يجد) الكثير من الجمال في وجه الحقيقة»[1].

[حفظت أغاني الزوابع عبر الافق
وكنت أمرا القيس في التيه والمتنبي
في الطرق النائية وفي عزله الروح
كنت المعري رهين السجون الثلاثة].

بداهة أن (أبو العلاء المعري) رهين المحبسين، العمى وعزلته المكانية، والبريكان تقمص الشخصية المعرّية مضيفاً عليها محبساً ثالثاً هو (عزلة الروح).. وهذا فيه وجهان:

الوجه الأول: لم يشأ البريكان استخدام مفردة (محبس) أو (محابس) المقرونة برهين المحبسين، لأنها لاتستنفر لدى المتلقي الطاقة الحسية التي يريدها والتي تفجرها مفردة (سجون) لما لها من وقع

---

[1] من مقولة لمحمود البريكان.

نفسي حاد في تشكيل الصورة المأساوية للعزلة و(السجن) الذي لايمكن فرضه من الداخل أو حتى من الإنسان نفسه ضد نفسه، بل يفرض من قوة الخارج المؤثرة أي أنه أراد أن يصور الأمر على أن العزلة التي أوجدها(هو) والمعري كانت لضغوط خارجية مورست ضدهما بشكل غير (مباشر) أو مباشر.

الوجه الثاني: أن البريكان يرى في الحياة، موت معنوي للروح في تجسدها بقالب لا يحتويها خالقاً فجوة بين الروح والقالب، هذه الفجوة هي التي تتحرك وتجوس وتتمحور حولها حياته، فبذلك تبقى الروح على ضفة انتظار الانعتاق نحو مجالها الحيوي المفترض أن تكون فيه وبين القالب المموه الذي وضعت فيه.

هو بذلك يؤسس خطأً فكرياً (غرائبياً) يلغي فيه حتمية الكينونة والوجود، في أن الحياة ما هي الا موتا ضروريا واضطراريا لتمارس فيه الروح فعالياتها التشذيبية والتقويمية وصولاً إلى الكمال الذي لايتم إلا من خلال الخروج من زنزانة الجسد (عزلة الروح) لتحيا في رحابة الكون الفسيح مزهوة بالفضاء المطلق.

[هذا الرميم متى يتحرك؟
هذه العروق متى تتدفق بالدم؟
هذه اليد الذابلة متى تتحرر من موتها؟].

الإشكالية الثانية.. الاعتكاف كان أحد اركان حياة البريكان، غير أنَّ عزلته التي كان يحياها هي عزلة المتخوف من الاخر بصورته الجمعية، بيد انه كان حريصا على كسرها عبر اللقاءات اليومية بأصدقاء ومجايلين[1].

---

[1] حسب شهادة اصدقاء مقربين منه تحدث اليهم، كالمخرج والناقد المسرحي خالد السلطان،

التقدير الأول: جاء محمولا في ثنايا النص وهو تقدير (نصي) في الوجه الذي غضنته المهالك وشوهت تضاريسه الحروب ورسمت على أرجائه السقطات المتوالية علاماتها:

(وجهه الأول المستدير البريء
الذي غضنته المهالك وافترسته الحروب
وخطت عليه علاماتها).

جدلاً، مادام هناك وجه اول فأنه بالضرورة وجود وجوه أُخر.. نمت طبقات تراكم الاحداث عليها، فغيبها فأصبح ذا وجه أميبي يتلون ويتشكل على وفق تغير المحيط بإرهاصاته، باعتباره (شاهدا أبديا):

[نمت طبقات الزمان
على جلده. فهو لا يتذكر صورته
صورة البدء].

وهندسة الوجه البريء (المستدير) لا يمكن تغييرها، لكن من الطبيعي أن يتلون الإنسان ويستجير بقناع اخر لا يكشف عن براءته:

[وراء قناعي القديم / بصيص براءة]

التي لايمكن العيش بها في دائرة موحشة فيلتهم..

(أنا في عالم يتفجر حولي بإيقاعه المتوحش)

التقدير الثاني.. الانزواء عن الفعل الاستعراضي اليومي الذي قد

والقاص الرائد محمود عبد الوهاب.

يسبب له هدم مبنياته المثالية ويحيلها هامشاً تختزنه الذاكرة، ولربما يصيبه النسيان والاستغراق بالمُلهيات اليومية وفضفاضة الانغماس فيها، أو تسبب له صدمة نفسية على صعيد أخلاقي تؤدي به إلى الخروج من كيانه الذي أسسه على المثالية والرقي المعرفي والفكري، لكن مع ذلك بقي يتصل بالحياة عبر قنوات رفيعة تضمن له وصول رؤية الخارج دون خدش لمخيلته، وهذا مبنى على أساس التعامل مع البريكان إنساناً ومن ثم ذلك التشابه الغريب مع البدوي في قصيدته.

المستوى الأول..

[أنا هو ذلك... على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام]

لا يمكن أن نطلق عليه بأنه استرجاعا للذاكرة المغيبة حيث تأسيساتها على استعراض تاريخية البدوي مدخلاً لفكرة (الفادي الطليق) المأسور و(البطل المنقذ) المهزوم، في زوايا توثيق الحالة بشيء من الشجن والتأسف...

من الملاحظ أن الشاعر عمد التركيز على ضمير (الأنا) الذي تكرر ثمان مرات في سياق تركيبة الجملة الشعرية.

ويمكن أن نحدد وظائفها:

1- التكرار جاء مبنياً وفق احتواء لـ (الفعل/ الصورة) من حيث أن كل (أنا) جديدة تعني بداية الشروع بتوظيف جديد ومغاير.

2- (الأنا) الأولى جاءت بعد الومضة القصّية (لعلك يوما...) والتي بعدها يستقريء هيكليته العامة.. تأتي (الأنا) لتفاجىء المتلقي بأن الشاعر (هو ذاك) وبذلك يتحول النص إلى منولوج داخلي يبدأ الشاعر ليبث رؤيته في التكوين.

3- أربعة تكرارات لـ (الأنا).. جاءت مقرونة بمفردة (البدوي) وأولها جاءت مفردة.. (الغريب) مضافة إليها .. وهذا التخصيص جاء كتمييز عن التكرارات الأخر من جهة لوجود علاقة ارضية، على علاقة بالبداوة كـ(حضارة) لها تقليعاتها.

4- ثلاث تكرارات لـ (الانا).. جاءت تحمل مفاهيم جديدة (الفارس والضيف / الزائر / الشاهد الأبدي) وتنقل صوراً تعبر عن حدود زمنية ومحددات مكانية.

ينتهي المستوى الأولى بإشكالية متداخلة الأبعاد وهي..

[أنا الشاهد الأبدي على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام]

هناك توافق في تركيبة الجملة الشعرية:

على موت ———— في الظلام

جار ومجرور معرفة ———— جار ومجرور معرفة

موازنة

يقابلها توافق في التكنيك الفلسفي من حيث.. أن فعل (الموت) يعني انفصال الإنسان عن الحياة المادية بكل الجوارح ومنها الحسية كـ (العين) التي تقوم بفعلها البصري من خلال انعكاس الضوء فيها، وسقوطها في الظلام، يعني أنعدام الرؤية وبذلك تنتفي الحاجة لها عملياً ومن باب أخر.. أن فعل الذاكرة يتوقف على عمليات التصوير والمونتاج داخل العقل. وإخضاع الذاكرة للفراغ الموحش.

وهناك أيضا توافقٌ ماديٌ أخر وهو:

الذاكرة ———— الشاهد الابدي

بمـا أن الكـائن كـان مبثوثـاً ﴿ الأحـداث المكانيـة والزمانيـة..
فحـصيلة الخـروج منـها هـي الـذاكرة.. ومـن هـذا نـستخلص أن (فعـل
الـسقوط) هـو الإسـفين الغريـب ﴿ التركيبـة الـشعرية وحيالـه قلـق وهـذا
سنبينه بـ:

1- ليس الموت هو الذي ينقض على الذاكرة، بل الذاكرة تنقض
على الموت دون وعي كامل منها ﴿ احتمالات عرضية:

أ- أن الـذاكرة بتحررهـا مـن غلالـة الجـسد بفعـل
الموت، تمارس فعالياتها ﴿ رحابة الكون الفسيح
مزهوة بالفضاء المطلق.

ب- أو تُفاجـأُ لتجـد المـوت نفـسه تواطـأ مـع قـوى
الظلام ليرزح هو ونفسه والذاكرة تحت وطأتها.

2- فعـل الـسقوط قـسري وعنيـف ﴿ إخـضاع الـذاكرة
للـسكوت. فكـان سـقوطاً حـراً للـشاهد والـذاكرة والمـوت
بفعل حرف الجر (على) الموحي بالسقوط من الاعلى نحـو
الهاوية والاسـتقرار فيهـا كمـأوى نهـائي بفعـل حـرف الجـر
(﴿).

وبذا أصبح (الموت) ليس المرحلة النهائية أو المحطة الأخيرة بل
نقطة عبور فوجدت الذاكرة نفسها مستمرة ﴿ السقوط نحـو
الظلام.

3- فعـل الظـلام: حتمـي ومجحـف ﴿ الاسـتغناء عـن الـذاكرة
والانـزواء عـن الحركـة ﴿ خـضم الوضـع الجديـد، كـذلك
الظلام يمثل المحطـة النهائيـة وقاعـدة الثبـات الأخير، حيـث
الموت بإمكانه أن يكون القاعدة الأخيرة الا انـه جـاء كمرحلـة
ممهدة بين فضائين (الحياة / الظلام) فأصبـح ممـرا وقنـاة
عبور للمصب الأخير.

المستوى الثاني

رجع الذاكرة القريب

[أقمت على صخرة الروح مملكتي...]
[كنت أملك هذا اللسان ولا أتذكر شيئاً]

مارس البريكان تمازجاً نصياً / سلوكياً مع تكوينات المستوى الاول.. ولكن لهذا المستوى متبنياته التي تعبئ الكائن المتحرك في افقه لاشعورياً بالافرازات والتقنيات التي احتواها في المستوى الأول..

الخطاب الشعري تعدلت لغته من الاعتراف إلى الإثبات فالمواصلة.. وهذا التغيير جاء نتيجة تبدلات هائلة في المحيط، أثرت على نفسية كائن النص وجعلته ينقاد لفعل براجماتي، مفرطاً بقيمه الأخلاقية ونسيان ضرورته وبحال وجوده إلى التهميش كواحد من الذين يزجون في السلطة وألاعيبها دون الوعي لشخصيته وإرثه الواعي.

كذلك أن هذا المستوى هو استكمال بفارق غير كبير زمنياً، لكن التغيير الحاصل كان على صعيد الفضاء العام وصعيد اللغة:

الفضاء العام

ففي المستوى الاول، كان الفضاء العام مميزاً بروحيته الإنسانية ذات الهموم المشتركة المطلقة في التعايش السلمي والبقاء قصداً أو قسراً خارج نص السياسة، وبقاؤه متفرجاً محايداً تأثر ولم ينجرف في التيار وهنا اختلف الفضاء من حيث:

1. روحية الفضاء العام:

اختلفت روحية الفضاء العام، بأن أصبحت جوا مشبعاً بالسياسة وألاعيبها وسقطاتها مما أثر بشكل كبير على الخطاب المروّي من حيث التعامل السيمولوجي مع الاحداث التاريخية وبشكل غامض ومبهم، لكنه مكشوف بالقراءة المعمقة وتتبع الترتيب النسقي للنص في جزئه هذا.

2. الانقلاب الأيديولوجي:

بعدما كان شاهداً متفرجاً حيادياً في المستوى الأول.. رفض أن يلعب دور المستعبد نفسه، فقرر التحول من المسار الاجتماعي الهادئ إلى المسار السياسي المضطرب.. عله يفلح في تمكين قدرته على النهوض بواقعه وتحقيق تطلعاته المبهمة (التي لم يعلن عنها على مساحة النص). والمباشرة بالانقلاب الايديولوجي، بناء على موروثه الروحي الاجتماعي الهادئ.

[أقمت على صخرة الروح مملكتي]

وهذا البنيان يفتقر إلى الخبرة والتمرس ويحتاج إلى ألاعيب وخدع السياسة التي يمكنها أن تبقيه صامداً، الا انه وبحكم طبيعته الإنسانية سقط في فخ الثقة الكاملة بالعالم..

[استعبدت روحي الطيبات
إلى أن تفتت لحمي].

وانتهت مسيرته السياسية القصيرة كـ (بطل منقذ) و(فادي طليق) ليتحول إلى مغيب مهمش تحت وطأة السلطة الغاشمة التي تتلاعب به

وتنتهك إنسانيته وتضع من قدره. كعذاب يومي في الصحوة والمنام.. حتى تمسخه شيئاً على القارعة.

[رأيت كلاب الملوك
تطاردني في المنام
رأيت الرجال يخدمون كلاب السلاطين
ـ أو يضحكون الطواشية المتخمين
وقوفاً وراء الموائد ـ
وكالببغاء التي هرمت
كنت املك هذا اللسان
ولا أتذكر شيئاً]

تقنيـــة اللغــة..

اعتمد أسلوب الخطاب في المستوى الأول على ضمير الفاعل المنفصل (أنا).. لتوكيد الشخصية ـ كما بينا ـ كضرورة قصوى لاحتواء الحدث والسيطرة على مقوماته، اما في المستوى الثاني، جاء الاسلوب مغايراً حيث اعتمد الشاعر على الضمير المتصل المعبر عن الفاعل (التاء) الداخلة على الأفعال الماضية (اقمت / بدأت / نسيت / دخلت / بايعت / خضعت / ماعدت / رأيت)، فأصبح التركيز على الفعل بحد ذاته وتأثيثه لبنة تعنى بالبناء الصوري / الحدثي.. بسبب التداخل التاريخي والتنقل الزمني السريع.. وهذه الافعال الماضية التي شكلت خطاً جمالياً ضمن سياق الجملة الشعرية، تحمل بعداً زمنياً جمالياً ايضا، انها تتمتع بروحية الحاضر، وشمولية النظرة التاريخية ومستقبلية التواتر على النهج نفسه.

تعتبر ظاهرة علامات الترقيم والتنقيط واحدة من سمات الحداثة في الابداع لدى البريكان، لما لها من مدلولات تغني العمل فنياً وتقدم له ايحاءات بصرية وخاصة أذا وظفت في الملفوظ الشعري، ان «استثمارها لوصل الملفوظ ببعضه من جهة وبالمغيب أو المسكوت عنه خارج النص من جهة أخرى»[1].

وبذلك نفتح فضاءً رحباً يمارس فيه المتلقي حريته في إعادة أنتجت النص أو الصورة حسب رؤيته الخاصة.. مؤسساً جسراً إبداعياً / جمالياً بين تقنيات النص / مسكوتات الشاعر / خيال المتلقي.

يعتمد البريكان على مثل هذه التقنيات البصرية داخل النص في اغلب أعماله – ان لم تكن كلها – لتكوين روابط عضوية داخل النص الشعري.

هذا المستوى من النص ينتهي بسطرين من (التنقيط المتواصل) دلالة على استمرارية الحدث.. وان هنالك مسكوت عنه (مبهم) و(منطوق به) سابق يتوالى لتكملة الصورة.. لكن المتلقي قد يسيء فهم هذه التقنية ويعتبرها فاصلة نهاية، لكن المتتبع لنتاج البريكان الشعري (المنشور) يلاحظ البريكان عندما يريد الانتقال من (الحدث / صورة) إلى اخر فانه يستخدم تقنية ثلاث نقاط كبيرة (❖ ❖ ❖) اما هنا فالقصد مغاير وبذلك نتوصل إلى ان البريكان أراد ان يمزج الإشكالية الاخيرة من المستوى الاول (انا الشاهد الأبدي...في الظلام) بعد انتهاء المستوى الثاني مستعيضاً عن ذلك بسطرين من النقاط المتواصلة.. وقد رأينا في ذلك:

1. كنت املك هذا اللسان
ولا اتذكر شيئاً
على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام.

---

[1] من دراسة بعنوان «اقاويل الجملة الشعرية». للناقد العراقي حاتم الصكر عن البريكان.

2ـ انا الشاهد الابدي
كنت أملك هذا اللسان
على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام
ولا اتذكر شيئاً.

3ـ ولا اتذكر شيئاً
كنت املك هذا اللسان
على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام
انا الشاهد الابدي.

المستوى الثالث

[تخاطبني الريح... متى يا الهي؟ متى]

يشتغل المستوى الثالث على التوظيف العلمي لظواهر اشتغالات حالية، كمسلمات طبيعية دالة على تبدل النظرة الحسية للأشياء، والابتداع المستمر في السيطرة. لتكون على قسمين اولهما ما ذكرنا والثاني هو الحركة الروحية المقبلة..

[تخاطبني الريح افتح عيني]

ان الإيحاء في الجملة الشعرية يصل بالمتلقي لحدود (المكان) الذي بقي مهمشاً في المستويين الاول والثاني. بسبب ان المكان لا يمثل فتحاً في حدود الصورة اما الان فان المكان يمثل فتحاً لابد منه في حدود الصورة / الثيمة.

ان الريح بالفعل المحسوس والموروث عندما تجوب الارض المفتوحة، فانها تصدر اصواتا تشبه (الموسيقى البدائية). أو صوتا بشريا مضخما كـ (الهمهمة) أو بعض المقاطع الصوتية كالفونيمات الايحائية المستعملة في اللهجات المحلية، وهذا الايحاء قدّره الكائن على انه محاولة للسفر عبر الزمن والانتقال إلى الماضي حيث بالامكان النظر بهذه الاشكالية على – اساس ظاهرة الانتشار ـ (Diffysion) المعروفة في الفيزياء.

من حيث التعامل مع المائع، هي «الحالة ذاتها في هبوب الرياح من منطقة الضغط العالي إلى منطقة الضغط الواطئ، والانجازات الفكرية والابداعية تكون في العادة مشحونة بالطاقة والقابلية على احداث حركة ونشاط معينين (انها مثل المائع الكثيف) وفي حالة تراكمها في موقع (مكان) محدد فانها تقوم بانتقالات مكانية من منطقة النشاط الابداعي الكبير إلى المنطقة الخالية في فترات زمنية متقاربة بعض الشيء وهي الظاهرة نفسها يمكن حدوثها عبر الزمن»[1].

ومن ذلك نستنتج:

1- تحديد المكان وهو (الصحراء).

2- الافق المفتوح، والانبساط المترامي، جعل المخيلة تشتغل سينمائياً وتعيد انتجة الاحداث بالصورة التي ظهرت في النص من ومضة قصّية ورجع ذاكرة بعيد ورجع ذاكرة قريب. وصولاً إلى حالة الانفكاك من الطقس الفيزيولوجي..

[هل كان ذلك حلماً بعمق الزمان؟]

من حيث الانفصال عن مجاراة الواقع (الحاضر) والتقوقع في دائرة

---

[1] من دراسة للدكتور محمد عز الدين الصندوق، بعنوان «كيف نخلص المستقبل من الماضي؟».

(الماضي).. كفعل يومي له تقاليده ومقاييسه التي لا تحترم الزمن الفعلي المعيش في الحركة من حيث (البناء العمري، التقدم المعرفي).

وفي عود على المكان فان هلامية البنية بسبب إبعاده الثلاثة التوافقية سمحت بحرية الحركة ازاء جمود الزمن في البعد الواحد، لذا فان الكائن (حدد الصحراء) وجعلها منطلقاً مركزياً ونقطة ثبات جوهرية في الانتقال والعودة.

على الرغم من التهميش المقصود للمكان. فانه كان موحداً في جميع فضاءات المستويين التي تتفرع منها فضاءات داخلية:

(القصور / السجون / المضارب / الموائد)

= = = =

(الخيمة / الغرف / المسجد)

والعودة.. كانت مرة أخرى في الصحراء. في مفتتح المستوى الثالث.. فتصبح فضاءً جامعاً ومدخلاً لفضاءات داخلية..

(طاحونة بقوى الظلام / مكاتب هندسة الموت / المدن اللاهية)

⇓

(مفاعلات نووية / مختبرات الأسلحة الذرية / دوار العولمة)

من الملاحظ ان فضاءات الحاضر تختلف جذرياً من البناء الفكري والمبنيات الشكلية عن الماضي.. لكن مسببات الحدث واحدة والاستبداد بطبائعه واحد.

ان التوطين للأرث والذاكرة والانتقال للتأسي بالماضي ومحاولة

تهميش الحاضر والمسارعة بحلول المستقبل، تخلصاً من الفشل والانتكاسات والقيود القسرية امر طبيعي جداً في المجتمعات الممتلكة خلفيات ميثولوجية ناضجة فتتحكم مثل هذه الظاهرة في هيكلية الحاضر على تشكيلة الماضي أي ما يعني (الحنين إلى الماضي PAST SICKNESS).

[أفتح عيني:
هل كان ذلك حلماً بعمق الزمان؟
وهل احلم ألان؟]

الحلم يتوزع على مكمنين:

الأول / الحلم الحكواتي: (بعمق الزمان) من حيث الظروف والنكوص الدائم هو سمة نشاط المجتمعات فقد خلفت عقدة متأصلة فيها باشرت عملها عبر الاجيال وصولاً للحاضر وقد تتواصل لتبلغ المستقبل.

الثاني / الحلم التوافقي: عندما اغمض عينيه (افتح عيني ـ سبقه فعل الإغماض بالضرورة). راح نسيج الذاكرة يعيد بناء احداثياته. بشكل مغاير.. في الغوص بالماضي والاشتغال فيها لتغيير النسق التاريخي ليلد الحاضر بشكل عفوي جديد معافى الا ان المشكلة الكبرى تكمن في ان الكائن وجد نفسه يعيد الكرّة مجسداً انثيالاته السابقة ملتصقاً بها وهذا ما يعبر عنه بالأفعال الماضية بروحية الحاضر، المفتتح بها كل حدث جديد ومغاير في المستوى الثاني.. حيث ان الفاعل المستتر وتقديره (الانا) التي عدت لولباً للحركة في المستوى الاول.

وبذلك تفشل الحركية المكانية والظرفية الزمانية في تعديل موازين الماضي والحاضر، وهذا يهيء إلى الحركة الثانية في هذه المستوى وهي الحركة الروحية:

[سأجمع أجزاء روحي
وابحث ثانية عن مكاني واسمي ومسقط رأسي]

والفضاء الجديد للتحرك هو الانتقال الروحي الذي بالضرورة الانفصال عن:

1- القالب الجسدي.
2- المعيار المكاني.
3- الإرث الزماني.

وبذلك يكون وعاءً طبيعياً للحركة الحرة والاشتغال غير القياسي/ المفتوح، لأبتكار الوجه المستقبلي الجديد .

ثريا النص

[البدوي الذي لم ير وجهه أحد]

ثريا النص، اشكالية بحد ذاتها لما تثيره من أسئلة تتجاوز حدود المألوف لتدخل حيز الغيب والايهام، لتشكل مع بقية الاشكالات المتلاغزة على مساحة النص ناقوسا يدق في ايقاع القصيدة.. كأرضية حانية لكل متشعب.

والسؤال المثير: لماذا جاءت ثريا النص على هذه الشاكلة (البدوي الذي لم ير وجهه أحد)؟.

بتعبير اخر لماذا لم تأت على هاتين الشاكلتين:

1- البدوي الذي كتب الله ان لا يموت..
2- البدوي الذي لن ير وجهه احد ..

الشاكلة الاولى: لو جعلها البريكان ثريا لنصه لأحدث تضارباً كبيراً في ثنايا اطروحته وبذلك يخرج عملاً يحمل الكثير من المجانيات وينتقص من قيمة النص. مثلما توصلنا من قبل.. ان البريكان له نظرة تتناقض مع المسار الكوني الوجودي في أن الموت ما هو الا الحياة الحقيقية للروح حيث تمارس كامل إنسانيتها وصولاً إلى الكمال المطلق في التوحد مع جوهر الكوني.. وتخليده في الحياة (ان لا يموت) يعني التخلي عن الثيمة المركزية في العمل.. لكن قد يتساءل المتلقي بان هذه الثيمة طرحت في سياق النص وكواحدة من مميزات الاختلاف واحد عناصر التركيب الشخصية..

لو نظرنا لتشكيل الومضة القصّية (لعلك يوماً سمعت) لوجدنا انقطاعاً في استمرار الفعل وتوقفه عند حدود زمنية سابقة، وبذلك يكون البدوي قد انتهت ضرورته المادية (الحياة) وظلت ضرورته التاريخية متواترة كحدث موروث.

الشاكلة الثانية: الحرف (لن) حرف جزم نهائي قاطع، لا يتلائم مع التغيرات الكبيرة الحاصلة في اجواء النص منها (الفارس والضيف) اللذان يجب معرفة وجوهيهما لإقامة صلة اجتماعية بينهما وبين المجتمع وكما اشرنا ان المستوى الاول كان يتمتع بجو هادئ. وبذلك يتعرض النص لخطر فقدان المصداقية، والحط من قيمة المعالجة والتشخيص.

❖ **نشرت الدراسة في مجلة الواح في اسبانيا عام 2005.**

قناع الاشتغال الفلسفي

قراءة في نص

قداس لروح شاعر على حافة العالم

للشاعر القتيل محمود البريكان

I

التحكم بدوال التفكيك والتشكيل، يعطي الشاعر قدرة بنائية وفرز في الآن نفسه، المبتنى الشعري، هو إستقراء دقيق لماهيات الاشياء وإستكناه لروحها وأفاق تمردها، من خلال الاحتواء المعرفي، والاشتغال التوصيفي لأبعاد المفردات المُشكلة للكل اللغوي والخيوط السرية الجامعة للمعاني وإستدلالاتها.

وفي منَجز القداس هذا.. يشتغل محمود البريكان على فضاءات متنوعة من التفكيك والتشكيل، من خلال الاعتماد على التشخيصات characteristics لكائنه / الشاهد / الرائي، الذي أختزلت رؤيويته للعالم في وحدة كيانية ضاجة بالتدفق وهي الانسنة anthropomorphic بتوهجات سايكلوجية مميزة وبأستطرادات ذات طابع كلي.

يجاور هذا الفعل ومضات ذهنية حادة والمعبَّر عنها في النص بالأصوات، وقيام العمل على متوالية من الاشارات الادائية الايصالية منها والاستقرائية.

تحتضر الطيور في الاوكار
تنطرح الوحوش في الكهوف
تنكفئ الثعالب الشمطاء في الاوجار
تنجذب الافيال
الى مكانٍ صامت في آخر الغابة
مزدحم بالعاج والهياكل
حيث تموت موتها...

بهذا المنفذ الاشاري الاستقرائي لموت كائنات في صمت طبيعي يبدأ القداس.. والمنفذ يتلوه حسب سيناريو المشهد الشعري (جوقة).

الملاحظ على هندسة تركيب اللغة في هذا النص، هيمنة الافعال المضارعة وأفعال الجر، فالافعال المضارعة تكررت (5) مرات واحرف الجر ايضاً تكررت (5) مرات.. وهذا تناظر وتناص في دلالية تكوين الجمل، من حيث إن الأفعال المضارعة (تنطرح، تتكفئ، تنجذب، تموت) دلالة على إستمرارية الحدث وإعتياديته مثل تكوين النص ذاته، والتي جاء مدخله إشعاراً متلازماً بالفناء والتجدد دون أن يحدث فعل الموت تغييراً أو تحولاً ـ ثورياً ـ بل إن الكائنات بوعيها الغريزي وبإستكناه جمعي لمصائرها عبر دورة الاسلاف تنزوي إلى أماكن انزوائها اليومي لتعلن موتها الصامت كفعل روتيني لا ينبئ بكارثة.

فضلا عن إنها بإحساسها الرؤيوي، ولتدلل حياديتها في العمل الكوني الشامل تنسحب ببطء من روح الحياة إلى (مكان صامت أخر الغابة)، حيث تموت موتها (هي) وهذا التخصيص جاء مكملاً لمشهد التهميش الذي سنستعرضه في قراءة المنجز:

الى مكان صامت آخر الغابة
مزدحم بالعاج والهياكل
حيث تموت موتها...

الغابة: مكان/ بيئة، ضاجة بالولادة والحركة والاستمرارية وكل جزء فيها عبارة عن خلية أو عسكريتارية من جحافل الكائنات في تناغم غابي رائع من الحركات والافعال، وهذا يعني أن لا جزء صامت فيها.

الشاعر/المُكون، اراد ان يثبت حقيقة ان كل الكائنات بما فيها الإنسان، (مهمشة) لا تحظى بقوة الحياة في تنمية قدراتها الكامنة

وطاقاتها التي قد تتفجر لو انها أكتشفت ماهية وجودها الحقيقية، وهذا يدخلها في المنهج الديكارتي الشكاك وتناقضاته.

(أنا أفكر.. أنا موجود)، دالة فيزيقية راقية، يفتقدها المهمش (لا اراديا) ويمتلكها المهمش بالارادة (المغيب)، لكنه لايستطيع التعبير عن وعيه لوجود مهيمنات سلطوية متعددة المستويات.

وبذا يكون:



ويمكن القول في هذا المجال، أن الرؤية التي اراد البريكان ايصالها، هي العصاب الهيستيري المسيطر على العالم ومنطق القوة الذي يحكم العلاقات، وإنغمار الكون في لعبة مجنونة لا تقيم للحس الإنساني المسالم قيمة عليا تقوده إلى ايجاد علاقات اكثر شفافية ووضوح وبناء حضارة طبيعية غير مقترنة بنزاع.

كل ذلك جعل الكائنات تصاب بعقدة توحد واحباط من جدوى المواجهة، لذا فهي تنزوي في مكان صامت اخر الغابة، والغابة هنا رمز للعالم.

الجنس البشري له لازمة لا يستطيع الفكاك منها كونها غريزة اساس، هي إيمانه العميق بقوة الموت، وقدسية المقابر، ألا تعد المقابر مكاناً صامتاً أخر العالم؟.

ربما تعد كذلك، لكن لا يعني إن هنالك التزاماً نهائياً ومحدداً بهذا الاتجاه، فالكائن البشري لاتقوم بنيته الجوانية على غريزة، بل هي عوالم

متداخلة يأخذ كل عالم منها حيزاً مهماً يؤثر في سلوكية الكائن، لذا فقضية الموت بالنسبة للإنسان مسألة شعورية أكثر من ارتباطها بالجسد، ويتم التعامل معها بحذر شديد بسبب المهيمنات الفردية عند الكائن وفلسفته في التعاطي مع الاشياء والكون. وهذا يحيلنا إلى الصدمة التي يولدها الفناء، ونظريات نهاية العالم، وموت الحضارة.بسبب أنسداد بؤرة الشعور لدى الإنسان.

فكائنات الغابة الغريزية تنقاد لفعل الموت ويعد ذلك مؤشراً على تناغمٍ في المركب الطبيعي، لكن موت المؤثر الاساس في الكون ينقاد إلى المصير نفسه، إشكالية من الصعب هضمها :

على حافة العالم المتلاشي يطول الوقوف.
يطول، مدى الانتظارات. تقرع في الظلمات الطبول ولا يتراءى أحد.
على حافة العالم المتجمد تأبى الخيول، ذهاباً، وتنكفئ الاشرعة.
ويخطو المسافر ظلاً وحيداً، وتخطو معه على الثلج ريح قديمة.

إن موت الإنسان مؤشر خطر يعزوه البريكان إلى قوى تؤمن بقوة الإنسان الخيرة وتصر على استنزاف قواه واحالته إلى كائن عدواني، لايتعامل بسجيته الإنسانية إنما يستعيض عنها بقناع المكر والخداع.

II

حاول النص ان يرتب لعبة (الخليقة / الفناء) وفق فعالياتها الدلالية، وفلسفتها، ان يعايش لحظة (الموت) في غيابها وحضورها، عبر رمزية الغابة، ورمزية العالم البشري، فنجد ان (جوقة الافتتاح) تنشطر إلى صورتين متقابلتين/صوتين متقاطعين.

الاول: يروي موت كائنات الغابة.

الثاني: يروي موت الإنسان.

تطابق المصير بلحظته المروعة هو ما اعطى النصّ اهميته، والاشتغال الشعري قيمته، وغير ذلك لا دخول إلى النص الجنائزي.فهذا التطابق هو نقطة التناغم الحرجة والاحتمالات المتوقعة، ففعل الموت فرض واقعاً بظرفين مختلفين بضرورة ماهية الوجود لكل من الكائنات والإنسان.

... ووحده يموت في داخله الإنسان

في العالم الباطن

في مركز السريرة الساكن

يموت في غيبوبة الذكرى

يموت في لحظة

يكابد القيامة الكبرى.

دلالياً، تتوصل الخيوط ببعضها لتنسج المشهد عبر التقارب الرمزي بين لحظتي الموت، لكن تقاطعاً بنيويا قفز بالنص إلى تلقي التوهج بدلا من تلقي التعاطف في جوقة الافتتاح، ليبدأ موت النص شعرياً بتغلب لغة الفلسفة والميثولوجيا، مما اضعف مخيال النص، وارهق الشعر.

التقاطع يبرز في المقولات:

[حيث تموت موتها] = [وحده يموت في داخله الإنسان]

[مكان صامت اخر الغابة] = [في العالم الباطن]

موت الإنسان هو غياب عضوي لقوة فاعلة، وغياب الكائنات غياب

مـادي غـير عـضوي (عـضوي بـالمعني الغرامـشي)، ففغيـاب الـديكور لا يعـني غياب النص على خشبة المسرح.

البريكـان عـام 1970، حـاول في نـص القـداس ان يبتكـر صـورة مقربـة بمجهـر شـعري للحظـة المـوت اليوميـة، ووصـفها وملامـستها عـبر تحـولات تاريخية وفيزيائية وجُرمية، كتجريبية في اثارة النص الشعري ذو المرجعيات العلميــة والميثولوجيــة، فـنلمس اسـتطرادا في اخـضاع حقـائق علميــة عــن الصوت الذي لا ينتقل عبر الجليد بسبب تكثفه بـالبرودة، وميثولوجيا قـراءة الاجرام السماوية ومواقع الابراج (الدب الاكبر، بنات نعش تختفـي في الفلك الأحمر بموكب مقلوب)، وغيرهـا مـن الاشـارات وصـولاً إلى نـص الخليقـة في الطوفان، عبر ثلاثة اصوات تتنـاوب في اطـلاق حواريتها الملغومـة بـالغموض والتعالي الفلسفي الذي يكرهه الشعر.

نص القداس اعادة لرسـم قصة الفنـاء قبالـة قصة الخليقـة، فليس هنـاك نـص مكتمـل معـروف يحكـي قـصة الفنـاء، بينـا قـصة الخليقـة اعيـد انتاجها بنسخ وطبعات عدة تبعاً لايديولوجيا المشتغل.

والنص في نهايته تدوير كلاسيكي لقص الخليقة بالمعكوس، فالخليقة تبعـث مـن تكـور وانـدماج المـادة وبدايـة تفككهـا إلى مكونـات عـضوية، واخـذ المواقع في تراتبية متوازنة.

عند خطوط الحدود
تندمج الازمنة
تتحد الاحلام والحوادث الممكنة.

رسم الصورة بهذه الطريقة من قبل الشاعر القتيـل محمود البريكان، التفاتـة ذكيـة في قـراءة المعطيـات الميثولوجيـة ومحاولـة اسـتنطاقها حتميـاً بعكس صورة الخليقة كصورة للفناء.

يشاهد الإنسان
صورته من لحظة البداية
و يلمس الموت الذي يكمن في الوجود.

شعرياً ان هذا النص ما عدا مقطع جوقة الافتتاح، نص مقتول بفلسفته العالية وانبهاره بأزاحة الشعر نحو الاكاديمية العلمية كنص يخدم التقرب من الابحاث والميثولوجيا، لا كنص يقترب من الجماليات والشعرية.

فالشعر لا يحتمل هذا الضخ الفلسفي والتاريخي لدرجة تقتل شعريته وتحيله إلى نص طقوسي كتب على حياطين معبد لديانة قدرية، فالبريكان في قداسه هذا لم يشعر بأسى موت الصورة الشعرية ازاء جمود النص كنص اوبرالي أُريد له ان يتسم بالشعرية فقتل كصاحبه بخيانة التوهم بطواعية الشعر للمقولة الفلسفية.

المهيمن السايكلوجي

في اشتغال قصيدة النثر

باسم فرات في خريف المآذن* مقترباً

طفولة مهربة
تكشف بؤرة شعورية مقفلة في داخل مكبوت

ربما تكون المبادئ الفرويدية في التأويل هي وحدها تسمح لمن يشتغل على فهم البنية السايكلوجية لنص النثر، وتعينه المضي قدماً على فهم التركيبة الذاتية والابداعية التي يمكن عدها رهاناً حيوياً، كونها تعطي النص وعلته جرعة إنبعاث وإتقاد مستمرة، تحفزها مجهولية نقطة الاستقرار.

أن عمق الصورة في قصيدة النثر، يمكن ان نعزوه إلى تلك المهيمنات النفسية المتأتية من العقد والاستلابات المتساوقة مع صراع داخلي في ذات تحاول القبض على علة القلق والشك والاغتراب وإستعداء الاخر كونه لا يتسق مع قناعات الشخصية التي ترى نفسها متقزمة إزاءه.

يرى برنار بانغو في القراءة النفسية للعمل الابداعي ان هناك «لعبة كاملة من التداعيات لا نملك مفاتيحها، وهي تهدم بأستمرار النص الذي ندعي السيطرة عليه، وفي الوقت ذاته تقوم بتنظيمه دون علمنا».

إنها بؤرة توتر، ايجابية بالكامل، في ان هدم أي نص، هو الاعتراف بعظم الاخر مؤثراً، فالكتابة اعتراف ضمني بالانتماء للحلم، وعلني لليقظة، أي ان لها فضائين للاشتغال، باطني / اللاوعي، وظاهري/ الوعي، ويرى فرويد ان الكتابة كفعل هي إفراغ لكبت اللاوعي، وبالتالي فأن اشتغال الكتابة يرجع بالنتيجة إلى وعي حُفز بقدحة إتقاد مكمنها رغبة تتشكل ما قبل ذلك.

فمسكوتات الذات السرية، تندلق متخطية كل الحواجز التي بناها الكائن حفاظاً على صورته «المشرقة» امام العالم الذي يتقنع الرضا ويبطن ذات السوء التي تدفعه إلى اخفاء مواطن تلف متجذرة فيه، مؤلمة، ولا تتملكه ادنى رغبة «واعية» بإطلاق سراحها.

لذا فان الوعي يقود جبهة مقاومة عنيفة، ضد رغبات اللاوعي الذي يلجأ إلى محاولات خداع تنتهز فرصة الكتابة الانفعالية والتي يمثل الشعر احدى دعاماتها الاساسية وقصيدة النثر اهم مقترباتها الجلية، في افراغ نفسها وكشف خصوماتها وأحلامها وتهويماتها منتجةً التكوين السايكلوجي للقصيدة.

ذاكرة الهوية

تتراسل فضاءات «الذاكرة» صانعةً افقاً تتبدى التعبيرية فيه عن جغرافيا مشاهد تتحكم بها نزعة البحث عن «هوية» معلنة في كشف الالفاظ عنها ومبهمة في استباق الصور المحتجة على قسرية الانتماء لها.

فمنجز الشاعر «باسم فرات»، تمسرحه زمانات مركبة من صمت تاريخي وترسيخ لجمود للامكنة في تعارض فيزيولوجي مع المنطق الرياضي. الزمان له بعد واحد وربما يتعدى إلى اخر حسب النسبية والمكان ذي ابعاد متفاوتة - والبعد الذي يحكم العلاقة بين الاثنين صيرورة تقادم المكان المفتوحة مع زمان مقفل بأتجاه واحد.

زمانات فرات هلامية، وبثقل تلقي ظلالها على المنجز برمته، لتكوّن في النهاية نصاً لا ينتمي الا إلى ذات مفرطة الافتتان بطفولتها المنزاحة من طقس البهجة إلى عقدة توحد لازمت الشاعر/الإنسان، فأثرت بشكل واضح على رؤيته للعالم وكشفه منطقة الشعر فيه.

أتذكر انني بلا وطن
وأن الحروب ما زالت تلاحقني وتغيّرُ أشكالها.
والشظايا...
بساطيل
مسخت ذاكرتي
اين سأحفظ قبلات النهر.

تنساب قيمومة ذات الطفل على ذات الشاعر، إلى حد تخليه عن لغته الشعرية المتعقلنة إلى لغة طيفية مبعثرة، تشهد إزدحاماً صورياً، كمخيلة طفل حفزتها إشارات، وارتحالات، واغتراب مبكر، وعملقة كاذبة لشخصية لم تكتمل بنيتها الصبيانية، فالضفة التي اوجدت الاقدار الشاعر بها، ضفة ممسوخة لا دلالة لها عنده، فلم يبلغها عبر تدرج طبيعي، بل بقفزة، احرقت تمرحل البناء لديه، من طفولة مهرّبة إلى ذات ناضجة «متعملقة» في الان ذاته.

مواطن التعرف والاستكناه لديه والغوص عنده، مسيّنمة مشهدياً، عبر التلقي لا عبر الصراع، فالاثر السايكولوجي بائن في اشتغال النص النثري، فهو محصلة افراغات للوعي الذي خضع إلى سلطة اللاوعي المكبوت لديه، فحضور الشخصنة كان جلياً، فهو «لم يخبئ طفولته في قميصه».

فأنتج الاثر السايكولوجي نسقيّ خطاب في المجموعة:

1- الانزياح نحو التقريرية والمباشرة، واسقاطات ذاتية محضة.

2- سطوع ومضات للاوعي، كنتاج استجابة لانا منزاحة نحو الداخل قسراً امام انا الوعي المتعملقة نحو الخارج قسراً ايضاً.

أنا لم اخبئ طفولتي في قميصي
... سرقتني الحرب
فأعددت لها قلبي فراشاً وصحوت
ناديت الالامي فأطلت من الشباك
مترعة بهدأة التباريح
خشية من الجيران
أشرت لها بيدي ففاضت بالدموع...

(أقول انثى ولا اعني كربلاء/عمان 1997)

تداخل مميز وسافر في الوقت نفسه، وبالضرورة الرياضية لابد من ان يكون هناك تخارج فالتداخل هو التواجد الباطني للصورة، وميدان التخارج (ارض الواقع). ما نجد بعضاً منه في النص اعلاه.

السرد معبر ثان

ما الذي يميز أي موقف درامي؟، انها العلاقة المأزومة بين الشخصيات وعلاقتها بالاخر، ومدى الاستجابة والرفض، والتماهي والتقوقع، وكل تلك الخيوط المتنافسة على سلطة مادية أو معنوية.

لكن، ما الاتجاه الذي ستؤشره بوصلة سرد تتحكم به نزعة «التماهي» و«الاسقاط» و«التقمص». واعني السرد هنا في قصيدة النثر حصراً.

من اشتغل السرد في قصيدة النثر، كانت بواباته، البحث عن بؤرة تاريخية منزوية، واسقاط تجربة الإنسان المعاصر عليها، بشكل تتناغم فيه الصورتان إلى «التماهي» حسب دقة التوظيف والاشتغال التي كثيراً ما تجعل

مـن الـشاعر المشتغل علـى هـذه الاوالـة، «يـتقمص» الحكايـة ويجعلـها سـردا ذاتيا يطلق من خلالها شراراته النثرية.

ومع ذلـك، ليست الحكاوي التاريخيـة وحدها مـن تهيمن علـى سـرد القصيدة النثرية الحديثة، لكنها سمة اشتغال متداول.

هنـاك مـن يحـاول ان يـشتغل سـرداً كونيـاً حـداثياً، لاجـذر لـه، في محاولـة لـصناعة رمـز وثيمـة بالغـة الاقـتراب مـن التـشوه الـذي اصـاب روح الكائنـات الارضـية في عـالم تقـوده التكنولوجيـا ونظـم الاتـصال، وتعليـب المشاعر وانتاج احاسيس رقمية جاهزة.

يلجأ فرات إلى آلية السرد في إشتغال القصيدة، معتمداً على حكاوي تاريخية أنعشتها الذاكرة الشعبية في بناءات تخَيلية منحتهم منطقة مستترة لـرفض الـسلطة، ولأشـباع رغبـة في الاقتـصاص منـها، فتوظيـف الرمـز المستلب قهراً يشير إلى ذلك، في نصه (عواء إبن أوى)، حيث يتقمص فـرات شخصية طفل يعلن إنتمائه المسكوت عنه في النص إلى أبوين وأم واحدة، فالاب المعلن، من مات في «سجن السندي» حسبما جاء في النص، فيرتحل إلى الاب الثاني، وهـو يمثل لديه عنصر بطولة اكثر اقتراباً اليه من الاول وهو(الرمز الثوري في التراث الاسلامي عبر شخصية الامام موسى الكاظم واغتياله في سجن السندي)، ويتماهى فرات في إنتمائه إلى عنصر البطولة إلى الحد الـذي يـتقمص شخصية (الثوريـة) لاوعيـاً، الا إن محوريـة الـنص بالاساس تدور حول الام المفجوعة بالطفل وابيه.

تتجه بنيـة الاشـتغال الـسردي في نص إبـن أوى، إلى نـوع مـن الغنائيـة ومداعبة الوجدان، وتهييج الاحاسيس، فكادت ان تكون فخا قاتلاً لـو انـه اجتر الواقعة بنوع من العودة إلى الماضي المصاب بالحنين، الا انه قدم طرفاً هامشياً ومحدود الملامح تساوق معه أنتجت رمـز لـه اشكالياته النفسية الذاتيـة. (الام) محـور الـنص، تكـشف عـن وجـه جديـد للمعانـاة وعقـد سايكولوجية مؤثرة.

مجمل المجموعة تجوس في فضاء سايكلوجي ملامحه الابرز:

(السعادة الضائعة / هاجس الحنين / المعصية / الاستلاب)

يقول مارسيل ريمون في كتابه «البحث عن الذات وحلم اليقظة» في تفسير كهذا ظاهرة تفصح عنها الكتابة في ان «الخيط الرابط، ترك الذات تسرح دون كبح، والاسترخاء الذي يعقب الشرود، فبالافلات من اطر المنطق نتغرب ونتبدل ونستلب، وقد يصادفنا الحظ ونلتقي بذاتنا، أو ندخل في ذات اخرى».

يقول فرات متقمصاً ادوار البطولة والطفولة والتضحية في نص ابن اوى:

أمي آيات حناء يغالبها العشق، فترملت/
غصن رمان إنكسر من فرط اساه /
كل ليلة تمسح عن جبين الفراتي الدم والتراب/
تحمل كتباً من الزعفران وتخفي اخريات من عقيق...

كان هذا فضاء الام، المتواشج مع فضاء الذبيحين، كاشفاً عن موطن بالغ الحساسية، في إنزياح عنصر البطولة لدى فرات إلى بؤرة هاجسية قلقة، تتعلق ببكارة الحياة، في تناص مسكوت عنه مع اسطورة «الاله تموز» العراقي.

يحمل النص عقدة تاريخية في الاستلاب والمعصية، والمحتوى الكامن هي تلك العقدة الخطرة في ضياع الفحولة والجو العاطفي المتأتي من فقدان «الطفل» أباه واحتراقات (الام) الجوانية غير المصرح بها والمنتقلة إلى جوانية الطفل المُصَرِّح بها، مفجراً كبت اللاوعي لديه ما اختزنته (الام).

فألام التي ترملت ويغالبها العشق هي صورة:

حزن محبين في اخر الليل
يفرغ الهم في حضنها مواويله /
غصن رمان ينكسر من فرط أساه.

وتنسحب بؤرة الفقدان الشعورية إلى كل النسوة اللاتي ساق القدر ابطالهن إلى «سجن السندي»، حيث تبدأ حكاية الفقد لدى الطفل.

فرمزية عشتار هنا جلية في البحث عن النماء المقدم من الرمز الذكوري لها، فأسلوبية الاشتغال كانت معشقة بالاقتراب من نصوص المناجاة في اسطورة الخلق البابلية، يقول فرات في نص (ارسم بغداد):

أسمعتك نشيدي فما أسمعتتني غير احتراقي
قدت المطر إلى بابك فإنزلقت أنامله فوق جبيني
أرخيت تسهيدي للحرائق، لأني امام أتون الفراشات
ودون خرابي الماثل للوردة والعصافير
على اوراقي تستيقظ احلام
وانا أردم حفرة في النور ظلالي تتعرى
لأن صهيل «الخطية» ما عاد يهدي النساء...

الذاكرة / الاثر

خريف المآذن، كان لصلتها الحميمة بالذاكرة، أثرٌ بالغ في التكوين الشعري، الذي هيمنت على اجوائه نصوص طقوسية بإشتغال أشاراتي،

نجد صداها في نصوص أشبه بتراتيل المعابد والالواح المقدسة العراقية القديمة كأغاني كهنة وخشوعات مستلبين، ففي نص (ارسم بغداد) الاجواء خاشعة ومنطوية، في مناجاةٍ لإله لم يعرف طعم الموت بعد، يقول:

يتأسس الماء كلما تنحدر الشمس من رحم ياقوتة
الانتظار كلمة تصل اليقين بي
يتلوى العمر على ورقة،
أو يتبختر - يا لرعونته - تحت نزيف الطائرات.

ينساب شعور شفيف، بين مبتنيات خريف المآذن، لايكشف عن سر ما، بل يطلق صيحة إستنفار متوقدة الدهشة لما حولها، عين الكشف لدى فرات بالغة البراءة، تعطيه حرية التجوال في معابر قاتلة واخرى فسيحة الحزن، فيما كل المرح تجاه السماء، الشاهد الوحيد المتزامن مع كل العذابات المتخطية الحدود في نصه (جنوب مطلق)، والذي يمكن عده احد اهم اشتغالات فرات في المجموعة، فالتقطيع الصوري والاسلوبي احالنا إلى النصوص الدينية والشعرية العراقية البابلية والسومرية الطينية التي محا الماء رسمها، فنستشف قدرة شعرية حالمة بالغة الهدوء والسكينة برغم كل الرصاصات المتنافرة والجراحات المفتوحة والاماني المتخندقة في حجابات العزلة.

جنوب مطلق ادق الاشتغالات، الا ان نص خريف المآذن تكمن قيمته بالدلالة الرمزية ومسكوتاته النبوئية، فأي قراءة تناصية بين النصين تكشف أصرة تحتفي بالبحث في ارض متغضنة بالحروب والمآسي والاحتلالات والاستلاب، عقدة الحرب بَصَمت على جلد الشاعر والارض، ففجرت خزينا شعريا هادئ، نعزو هدوءه إلى اطمئنان لذات «التوجع»

وانزياح إلى ذاكرة ثقبتها رصاصة لم ترعوي خدش طفولة نهر وحلم وردة. فأحالت كل مشاهد الاغتصاب العسكرية لديه إلى اغتراب حاد ونشوة بحث عن جنوب يشبه جنوبه المحترق، فأرخى العنان لتماهيه المفرط مع أسى البردي معلناً عن ذاته جنوباً مطلقاً لا يحده سوى البحر من جميع الجهات كمرموزية للماء الحي.

يا لهاث الجنوب.../
أبتلعك المنفى /
وتخشى على بهائك من الاندثار
كل ليلة تقيم حفلاً لدجلة في اقصى اقصى الجنوب
لاجنوب امامي / هنا بلادي / لاجنوب ورائي /
انا جنوب مطلق.

نص (خريف المآذن) ثريا المجموعة والمعنون ايضاً (ربيع السواد... دمنا) وظف فيه فرات اسلوبية النصوص الدينية والشعرية البابلية القديمة موحياً بالسير على خيط رفيع إلى ارض فردوسية مقفلة يحاول ان تستقر ذاته المرهفة في معابد كهنة الماء والطين، مطلقاً إحتجاجاته على كل المهيمنات الميتافيزيقية المقدسة والتي لم تكلف نفسها العناء يوماً النزول إلى عذابات عبيدها، لتكشف سمو إنتماءاتهم لحياة دون ركوع.

لهم العزة كلما توغلوا في الرفض
أطعموا الحلاج صَبرَهموا
وأفاضوا على الملأ حلماً
بطراوتهم بللوا الندى
وفلقوا الصخر بالرقة.

ربما تكون خريف المآذن نبؤة خلاص من قهر واستلاب وصنمية كل المهيمنات على ذواتنا المحترقة بالعطش والجوع والاغتراب، يشفع لها رغم هفواتها التي نتجت عن الاسهاب في تصوير المعاناة والاعترافات، بوحها البريء.

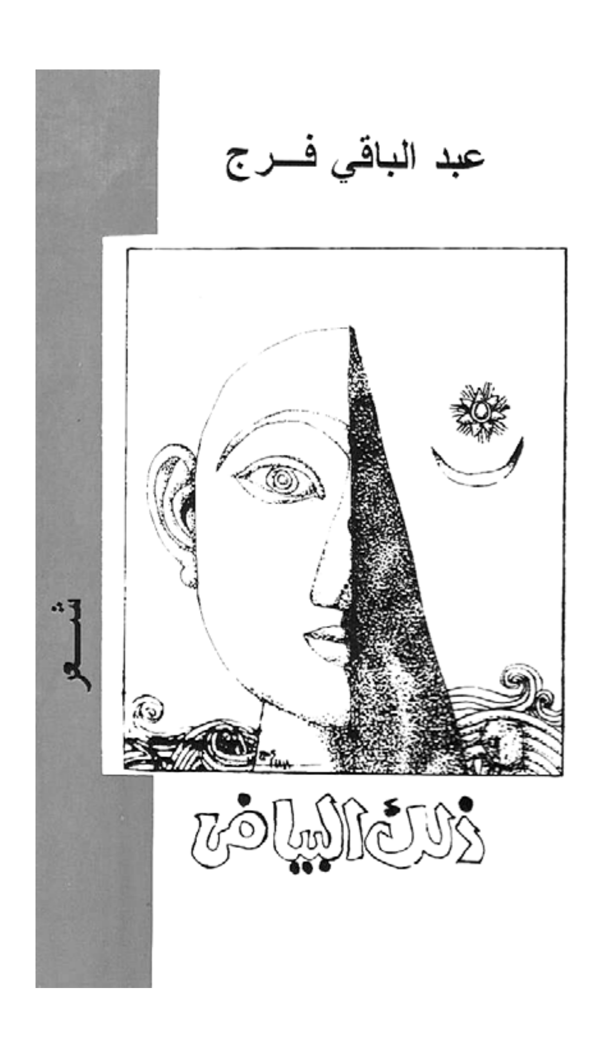
إن أعمق إشتغال لفرات في خريف مآذنه، كان إكتشافه بؤرة شعور منزوية في داخله المكبوت، فإستنطقها، فكان المنجز نتاج تحفيز منطقتي الوعي واللاوعي.

❖ صدرت المجموعة عن دار ازمنة في عمان / 2001.

❖ نشر في كتاب مئذنة الشعر النقدي عن تجربة الشاعر باسم فرات، دار التكوين، دمشق 2007، ونشر في مجلة جوبا السعودية الثقافية 2007، صحيفة الصباح الفلسطينية الرسمية 2008.

أقنعة المقموع

سيمائية الانتماء الشعري بصورته اليومية



اعتراف البياض

تلك هي الصلة، فضاء البياض، ما بين أن يكون زماناً بمطاوعة الأنا، ومكاناً يتموضع فيه «الانبهار»، كما عند بروست، في محاولة تقريب جمالية عبر وظيفة الشعر كمنبه ودالة استرخاء في الوقت ذاته.

ذلك البياض، مجموعة شعرية لعبد الباقي فرج، هي الأولى التي يطلقها باسمه الصريح ويصدرها في مدينته الأم/ البصرة، بعد أن اصدر مجموعتين شعريتين في دمشق بين عامي 1993 و1995 هما (الإزار) و(شرفات لا تطل على القلب) بقناع – اسم مستعار– (مظفر حسين).

ففرج يكشف في ثرياه عن تحرره من عقدة التواري ويشير إلى ذاته الحقيقية في الكتابة. تلك الذات التي تقنعت بمظفر حسين لا تمثل إلا العالم الأحادي المغلق، وما كتب يعبر إلا عن عقد حبيسة أرغمت الشاعر على البوح خارج مدار الزمن الآني / داخل الزمن المنكفئ في الذاكرة أو في المتخيل.

فمجموعة (الإزار) التي اشتغلت على منطقة الذاكرة ومركب الحنين بقصيدة مموسقة مما أعطاها صفة البوح الإرادي الذي يقول عنه فرويد بأنه «المعبر المعقد واللامعقد في الآن نفسه»، من حيث إن فرج حاول قدر الإمكان إشباع غربته المادية بالمتخيل الشعري الذاكراتي، وفتح قناة مع ذاته تسمح له بالتعايش الايجابي دون الوقوع في فخ التوحد القاتل.

لكن ذلك يعني إن ما أنتجه فرج كان خياراً إراديا خالصاً أو مسيطراً عليه، بل إن دوافعه تنجر إلى ما قبل ذلك بكثير، إلى الرغبة الأولى بالتمرد والشعور بالأمان في الوقت نفسه.

واعني بها المرحلة المشكلة للذات بعقدها وتوهجاتها وهي الطفولة، فدومينيك بافيز يقول في تحديد مبادئ السيرة النفسية ان «العمل الأدبي سر طفولة مبدعه»، لذا فإن الإزار يمكن القول عنها إنها مرحلة تطهير الذات عبر اعترافات خجولة وحنين واع، ساعدت على كشف الستارة — (ستارة الذكريات) كما عند يونغ -.

فحقيقة تلك الذكريات المختزنة ليست وقائعية بقدر ما هي نفسية. لان المعيش تحول إلى نص تكتبه الذاكرة، لذا لايمكن تحليل ذكريات أو استرجاعها إلا عبر تحليل الشبكة النصية.

«شرفات لا تطل على القلب» المجموعة الثانية المنتمية إلى مظفر/ فرج، غادرت إلى حد ما، اشتغال (ازار)، واتجهت لكتابة القصيدة النثرية الحديثة، والبحث عن الصور المركبة التي توصل ما بين المعيش والمتخيل مكرسة وعياً يشتغل خارج الأزمة ولا وعي يعيش الأزمة. ومن حيث البناء الفني فأن (شرفات...) تقترب كثيراً من عالم ذلك البياض، إن لم نقل بأنها التمرين الشعري له.

في ذلك البياض؛ التفعيلات الوزنية المنفلتة من نسق الشعر المنثور، أضفت جواً طقوسياً ذاتياً، وهذا ما نعتقد بأنه المسار الشعري لفرج، الذي راح يؤسس له ويغذيه منذ (إزار) كبنية اشتغال فني، أما على صعيد تأثيث العوالم، فيمكن القول بان هذه المجموعة هي خلاصة الذات الشعرية لفرج وأسمى تمثل لها، وان نزعت صورته نحو الشكلانية، لكن صورة الشعر لديه تتمحور في مجالين هما: علاقته ككائن بالعالم، ومنطقة البراءة المتداخلة بينهما.

بعدا العلاقة هذه، دالة يمكن ان نؤشرها بحلم اليقظة المتصل بالأماكن والأسماء، فالأماكن بساط ذهني متحول تجوس به الأسماء عبر التماهي، فنتج عن ذلك آصرة إطمئنان بين الكائن والمكان في إطار زمني يحقق بعديات إشتغالية. يقول فرج في نص زهرة الدنيا (ذلك البياض/ 34):

«في الشام لم اعثر على قبر
ولا شبر إليك... /
أمية زهرة الدنيا
تقول... /
وهل بحارة كانوا...
غزاة...»

في النص اغتراب وإنكار، وهما من نتاج اللاوعي المستقر في عقدة الحنين، لذا فهو يحاول أن يسلب الأماكن الجديدة التي يرتادها والبديلة عن وطنه هويتها، ويشكك بكينونتها، عبر التشكيك في جذرها التاريخي على الأقل. يقول في نص أخر من الباب الأول من المجموعة وهو نص «البيت الجديد» (ذلك البياض/ 12):

«ما أوحش هذا البيت!
ما اصغر هذا البيت!
ما أضيق هذا البيت!
... أبيتك هذا؟!»

في سيمياء الثريا والغلاف

تنبض روحية اشتغال ذلك البياض بمتلازمة إدراكية، تؤشر إلى إنتماء واع إلى هوية مختارة بقصدية كامنة، فنزوح فرج نحو دالة خارج المؤثر الموضوعي، وحده كافياً ليعطي اشارة احتجاج وتأثيث واستباق حكم.

فـ «ذلك البياض» تحيل المتلقي أياً كان وصفه إلى القصدية التي ارادها فرج، المعلومة الملامح والنوايا، والتي ارادها ان تكون دالة سيميائية ليغسل وجهه الذي اتعبته اقنعة التواري القسري بماء الكشف – وهذا من حقه –، الان إنه أحرق متوالية الاسئلة الدينامية التي تحيي روح التلقي والتأصر مع الاشتغال، فلم تبق ثريا المجموعة «ذلك البياض» وقصدية الشاعر للمتلقي سوى متعة إكتشاف ماهية البياض الذي حل به.

الاستئثار بالبياض مع اداة الاشارة (ذلك)، كشف عن ايحاء بعدائية مكنونة، للجوار، بإضطراد وقلق، نافياً نسبية الوجود وموجودية العوالم ووجوه التعرف على الاشياء والقيم، فبوصلته — أي فرج — تؤدي مسكوتاتها ومعلناتها إلى نقاء استفردت بها منطقته وحده.

غلاف المجموعة المتشح بالبياض والمؤطر بلون رمادي نحو الخارج، والمتموضع في وسط مساحة البياض تخطيط «إنعكاسي فرويدي» للفنان التشكيلي العراقي (فيصل لعيبي)، كشف عن إوالة سايكلوجية، في حمل الإنسان ذاتين مشوبتين بالخير والشر على حد سواء، الوجه النصفي السومري والذي تجمله إبتسامة موناليزية طفيفة الاطمئنان، نصفه الاخر ينسفه السواد الهرمي كأنعكاس لصورة السواد الذي يمسك بروح العالم، قبالته رمز الشمس البابلية والمتخذة كشعار للجمهورية في العراق عام 1958. فيما يبدو نصف الوجه ومثلث الهرم يخرجان من لجة بحر متلاطم.

دلالة نصف الوجه المنسوف سواداً، القى بظلاله على ثرياً المجموعة، بل استحالت إلى ترجمة حرفية للتخطيط، وتساوق مع الفكرة، وبذا صار للمتلقي – أياً كان –، دلالتان مكشوفتان في إن المجموعة عبر ثرياها «القولية – ذلك البياض» و«الشكلية – التخطيط» تتجه نحو مدامة البياض ليس إلا، أي ان الدلالة الشعورية هي دلالة تطمين وانزياح سايكلوجي في اعلان البراءة من كل السواد، والسعي لأستعادة إنتماء ضائع.

وجـه التخطـيط الـسومري، بـالملامح المعتـادة الجـبين العـريض، العينان الواسعتان والاذنان الكبيرتان، والحاجبان الكبيران المقوسـان، كلها دلالات، وليس الصانع أو المصور القديم جعل ذلك ضرباً من التجميل، بل كانت تلك الصورة هـي صورة الشخصية الجوانيـة في سلطويتها وصـورة الحاكم في سايكلوجيا المحكوم، بأعتبار ان من يحكم ارض العراق أو بابل يتوج ملكاً للجهات الاربعة أي العالم القديم بأصقاعه المعروفة آنذاك، فـالإذن الكبيرة هـي بوابـة الاتـصالات والاخبـار وهـي في حقيقتـها ألاف الاذان المتناهية مع شساعة الإمبراطورية. والعـين الكبيرة هـي العين التي ترى كل شيء ولايخفى عليها شيء، والحاجب المرفوع، دلالة على كبرياء الإنسان / الاله.

في ذلك البياض القصيدة، والتي توحي بأن لعيبي استنبط فكرته منـها أو العكس، يفتـتح القـصيدة بمقطـع مـستلهم مـن ملحمـة كلكـامش العراقية يقول فرج / ص 54:

«أحفاد سومر
أنصاف العراة
داهم البر مشاحيفهم...»

كـأن هجـرة المـاء، هـي هجـرة روح النمـاء، وتخليهم عـن تعويذتهم المقدسة التي ألقاها بحلوقهم «زيوسدرا» حين فار تنور الطوفان الأول، والتخطيط / القصيدة، اشـارتا بما لايقبل لـبس إلى إن رحـم الحـضارة الولـود أصـيب بـالعقم، لان مـاء الطوفـان الأزلي الـذي غمـر اهـوار العـراق ألاف الـسنين غـار إلى غـير رجعـة ومعـه سـر تعويـذة الحـضارة. فرمـز الشمس الساطعة البابلية ذات الجذور الاكدية وشعار جمهورية العسكر في العـراق، هـي اشـارة إلى رغبـة سـرجون الاكـدي في تجفيـف الاهـوار

لتحجيم ثورات الدويلات السومرية ضده والبابليين ايضا كانت لهم الرغبة نفسها لقمع ما تبقى من المتمردين على حكم نبوخذ نصر، وجمهوريات العسكر المتوالية حققت هذا الحلم في تجفيف مهد التمرد العراقي. فالشمس الساطعة ساعدت على تجفيف الارض من الغائر وبشكل نهائي.

يقول فرج في نص ذلك البياض / 54:

«فتياتنا
بوجوههن القمرية
هل يظفرن بعد الان
شعرهن / بالامنيات.
يا حرائق القصب / جاموس الرب تنهشه الكلاب /
المشاحيف لا تطر بياضاً»

والنصف الاخر من الوجه السومري المتوزع ما بين الانوثة والذكورة المغتصبة على حد سواء، المنهار كواجهة هرم مكلل بالسواد، يرسمه فرج على انه مطر اسود موظفاً التسمية الشعبية العراقية لعرب الاهوار «المعدان» للتعبير عن المأساة التي حلت بهم، مطر حزن ومطر انتقام:

«يا معدان
ان حسراتكم المتصاعدة
ابوذيات
ستهمي مطراً اسود
ستهمي مطراً اسود».

منفى المقموع

يتساءل عبد الباقي فرج، عن أي واحدة منهن، كانت منفاه وهجوعه، ومن منهن استطاعت ان تيقظ روح الشاعر فيه واياهن سلبته لعبته الصغيرة المغامرة، يقول بما يشبه السيرة، بمقتبل بياضه/ 4:

أيهم كان المنفى؟!
أفي تلك الارض التي حملت أجسادنا تربتها أينما حللنا؟.
أم تحت تلك السموات، حيث نُثرنا فإتسعت رؤانا؟!.

المدن الاربع (البصرة – دمشق – بيروت – كوبنهاكن)، المحطات الاهم في تجربة فرج الشعرية، فكل واحدة منهن خلفت حرائق في داخله أنضجت الشاعر على نار مستعرة، فهو وإن حاول التملص من زنزانة التعلق بكل واحدة منهن، فهو يكشف اسراره رويداً رويداً عبر ذلك البياض، يقول في نص يتيم وخارج نصوص المجموعة:

«سأغري ذاكرتي
بفواجع أقل
وعيوني
بتصفح الغبار».

في البصرة التي غادرها فاراً سياسياً إلى طهران ومن ثم إلى دمشق، خلف وراءه جرحه الكبير، الذي توفي في ما بعد فأندلع البوح فاضحاً، اخوه «جبار» السياسي الفار ايضاً، فأعترت كما قلنا بين فرج والاماكن الجديدة علاقة باردة لاسيما ان مدينته الأم اقسى من مدينته بالجنسية الا إنها

الزنزانة الاولى التي اطلقت سراحه، فيقول في قصيدة مهداة إلى جبار فرج / 11:

«في ظل صديق
في شارع
في ضوء قصائد أحببت /

- تومئ
مختلفاً!
وتشير إلى كوبنهاكن
بثياب من ثلج:
لو نذهب للعشار».

فالتقاطع الذي هيمن على جوهر الانتماء بين فرج وبين مدينته الاولى ومدينته الاخيرة، لا يعد الا اختزالاً لكل الطرق التي قادته إلى متاهة انتماء وجودي بالمعنى الهايدجري، لذا المكان لديه خال من أي قيمة لولا لذة الذكريات التي يختزنها رأسه المثقل بأسماء الشوارع التي طاف بها بحثاً عن زنزانة يوصد بابها عليه بمشيئته دون ندم، وهذا ما لمسناه في علاقته الاكثر حميمية ببيروت ودمشق.

ظاهراتية ميرلو بونتي ترى انه لا يمكن فهم الإنسان وعلاقته بالعالم من حوله إلا إنطلاقاً من وجودهما العرضي، فهل كان فرج يخطط الإقامة في دمشق والدفاع عن بيروت زمن الاجتياح الاسرائيلي، والهجرة إلى كوبنهاكن، أم إن الوجود العرضي له في تلك الأماكن وبشكل لا محسوس جعلته ينقاد إلى ذلك.

بالطبع يمكن القول - وهذا يتعدى فرج إلى الكثير من تجارب

المبدعين – إن الاطمئنان «الحسي» حينما يحرك الذات لا يقل خطورة عن قصدية العقل في الفعل. فأن الاطمئنان الحسي هو حركة الذات في «الوجود – في – العالم»، حسب ستاروبنسكي. وأود الإشارة هنا إلى ان فرج غادر البصرة وعاد إليها في التاريخ نفسه لكن بعد أربعة وعشرين عاماً.

دمشق وبيروت، كلاهما أثثتا روح فرج الشعرية، الاولى كانت بوابة للثانية، والثانية كانت الفتيل الذي احرق كل سفن رومانسية الإيديولوجيا، وابقته على قيد الشعر المتحرر من الصرامة الدوغمائية، وعلى الرغم من ان ذلك البياض، لم تشر إلى بيروت، الا ان الاجواء الدافئة والحميمة في نص (اميرة الليل) يحيلنا بقوة إلى بيروت المتجسدة كأنوثة عربية تحترق لضياع الذكورة العربية من فرط هزائمها : ص 98:

«أنا ليلكِ
سأجدل الحكايات
ضفيرة لنجمك /
سأفتح لك
كل خزائني
كل مساماتي».

ولعل الشاهد الوحيد على هذه العلائق السرية مع المدن المؤنثة، هي الخطوط والنياسم/المسماة بالحدود، والتي هي في حقيقتها القابلة السرية على ولادات الهاربين من أوطانهم ألام القاتلة إلى أوطانهم المستعارة التي تؤمن لهم الحياة، ومن يشهد على هذه الولادات حتماً حرس الحدود، فيستحيلوا إلى اباء شرعيين اخرين للفارين ضمناً لوهبهم الفرار: حرس الحدود /32:

«كنت تركض

زهرة برية بيضاء /

خلفك / دهر من جفاف /.../

وخلفك الان / أباؤنا.. أباؤنا، حرس الحدود».

وذاتها الحدود ايضاً، كالقطة الاكلة لابناءها، لاترعوي، حتى فتطرد اللاجئين اليها في نوبة هجرة محمومة، كتبت على الذين قدر لهم الا يكونوا مواطنين شرعيين في بلدانهم الشرعية، فيستبدلونها كأمنية بأوطان اخر، كنساء الليل في المباغي: قصيدة حب / 31:

«ليس لي

سوى زهرتين

زهرة للوطن

واخرى لمنفى لم يضق كالوطن».

فرفض الاوطان المقموعة لأبناءها، امسى جنوناً وهوساً وسلوكاً، يعبر عن الرفض وخياراً فعالاً في الضحك على ذقن السلطة، وان كان ضحكاً كالبكاء: جنون / 28:

«عند الحدود /

قلت لي:

من اجل ماذا كل هذا الجنون؟.

صديقي...

ربما لم اعي ما ذهبت اليه

لكنني

ما زلت عند الحدود اردد:
من اجل ماذا كل هذا الجنون؟».

فضاء الاقنعة

الاقنعة، حلول يقوده الوعي إلى الخلاص من السلطة، الا ان ذلك لايعني انها حيلة تنعكس احياناً، فبدل ان تحافظ على وجهك الاول البريء، تجدك منغمساً في اقنعتك، ماسخاً وجهك حتى الفقدان.

عبد الباقي فرج / مظفر حسين: الذات وقناعها، الكائن وصورته المستعارة، فالحلول هنا ليس تماهياً بقدر ما هو قناع يتوارى خلفه الكائن الخائف لبرهة، يرفعه ليستعيد رجولته المسلوبة سلطوياً، فالاخصاء بعيدا عن التفسير الجنسي الهوامي، يتمثل بقوة في الاسماء المستعارة، تبدو اشد صرامة من الاسماء الحقيقية كمحاولة لاستعادة رجولة مفقودة أو انوثة مغتصبة.

فالتركيب الهوامي لا يقتصر على الممارسة الحسية، بل يتعداه إلى فعاليات منها الفعالية النصية في الكتابة، كجبهة مواجهة مع السلطوي بقناع يضمن له التحرك دون خوف على القناع من القتل، كونه يستعد دوماً لصنع قناعه الاكثر شجاعة والاقدر على الانتصار.

فرج كتب عن قناعه مظفر حسين في نص الاصدقاء / 25، محاولاً التقليل من دور مظفر / القناع بعد استعادة الرجولة الكاملة دون برقع، وتصوير الحالة على انها نوبة صداقة بين كائنين اسديا لبعضهما خدمة، ينفلت إزارها دون اكتراث.

«ربع قرن وانت تلازمني
بينما اغادرك الان

محتفياً بالرحيل
يا صديقي مظفر».

الجملة الشعرية في ذلك البياض، تحاول قدر استطاعتها ان تهب نفسها للمتلقي، وان تنفلت من عقدة ملكية الشاعر، لتحل في ملكية الاخر، في تركيب جملي متداول لا يحمل قوة الشعر بقدر ما يحمل مجرى الشعر، ففرج يوظف المفردات المتداولة والتراكيب الطيعة دون ان يحاول اختراق حاجز البلاغة، فنصه الشعري، نص يومي تتمتع الذاكرة فيه بالثقة ولا يغفل وظيفة الشعر المشككة.

❖ نشر في صحيفة الرأي العام الكويتية 2008.

«مقترح للنزهة»

لعبة تغريب الذات

تغريب الواقعي في المتخيل

1

يفترض «علي النجدي» فضاءً مشبعاً بالضجر المتأتي من الاغراق في اليومي، ليكون مجالا اشتغالياً في الكتابة/التلقي، ودافعاً منطقياً لابتكار اقتراحات تتوالى عبر النص في مجموعته الشعرية البكر [مقترح للنزهة] والصادرة عن دار التكوين بدمشق 2009.

يفترض منذ البدء، مهيمنات قرائية كإرسالات للمتلقي، واجابات للاسئلة والاشمئزاز المثار - قطعاً - جراء التواتر والتكدس الصوري حيناً، وحيناً الانتماء للقناعات اليومية الراسخة بطمأنينة.

المهيمنات، مقولات جاهزة/معلبة، صالحة ومضمومة للحظة التبرير، غير ان الشعر [كنظام] لا يحتاج تبرير قناعاته ولا لحصره في نفق يؤدى لنقطة متأخرة في الزمن والمسافة.

غير ان النجدي، يعبئ نصه منذ البدء في المقولات، في العلب، في النص وجاهزيته الراهنة، لا لحظته المستقرة في البعد، كرصاصة طائشة لكنها تعرف مصيرها.

يبرر اشتغاله الشعري بالمقولات، خشية [النفي]، خشية تمرد صغير تقوده مفردات نافرة لحظة الشطح، أو حين تقود احتجاجاً طفيفاً في فنجان قهوة صباحي، في خروج النص عن النص الازلي لتعيده سيزيفياً إلى التناغم الإرادي مع الروتين اليومي الخانق.

يفتتح مشهد النهار النصف الاول من المجموعة، بدعوة يسوعية إلى الألم نقلاً عن مارغريت دوراس بمقولتها: **[ينبغي لي أن أعيدك إلى الألم ليمكنك فهم ما حدث]**.

هـذا الافتتـاح الخـائن لمشهد (نزهـة النـهار) المقترحـة، هـو تبريـر لما حدث / لما سيحدث، خيانة فيزيائية وخيميائية شعرياً، فالنهار باب القول ورثة التبدل عند المتكلمين، وفي اللحظة الراهنة المتراتبة يمثل النهار نقطة البدء.

فإن كان باب القول/لحظة البدء، «تكرار»، فكيف للنزهة ان تتحقق ببعدها النفسي والطقسي؟!.

لعبة المقولات تلك، تظل تنهك النص/المجموعة، بالمجمل بظلها الثقيل غير المستحب في تقديم الشعر بالكلام، [فالكلام يكره الشعر]، ولا يستظل الشعر بالمقولة لانه عارٍ ومبتهج بعريه.

يرتكب النجدي ومثله شعب من الشعراء في خيانة مقولتهم «الشعرية» وتسطيحها بمقولات مستعاضة، ربما اقتصت من سياقها فصلب معناها على مذبح القص والتوظيف، واصبحت تتماثل فقط!! في وجهة النظر الشخصانية للتقديم.

المقولات الملصوقة، خيانة متجددة، مؤلمة، في انها محاولة (اكيدة) لتشتيت رؤية التلقي عن النص بوصفه عارياً بمواجهة عين اللص/القارئ. وتعليم فضاء التلقي بموجهات قرائية قسرية، كأشارات سير في مدينة مزحومة تعاني تلوثاً في نقاوة صورتها .

النجدي يفتتح مقترحه بمقولة ذاتية:

لا تدعيه يستسلم

و لا تستسلمي أبداً

.. ..

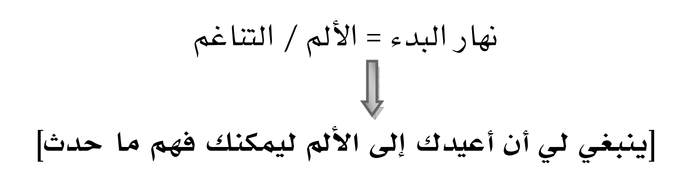
أيتها الأغنية

أمر عاجز في [لا] التي تبدو محاصرة في شساعة الصفحة، تتلفت

وحيدة تحتها [أيتها الأغنية]، خائفة مترقبة دون علامات ترقيم تحصنها من المحو اذا ما هبت ريح ما من احدى صفحات النزهة.

إن الاقتراح «النزهوي» المقسوم إلى [نزهة النهار، نزهة الليل]، محاولة ذاتية لتبرير الحصار اليومي في اليومي، ابتكار للخروج، غير انه مقموع في التمتع/التلذذ داخل الانعزال، داخل التكرار.

ومقولة التوجيه القرائية في تقديم نزهة الليل: **[إن ما كان يريده المرء انما هو شيء أخر]** سيمون دوبوفوار..، تقدم دليلاً جنائياً على صورة الكائن في شيزوفرينيته عبر المعادلة:



و معادلها:

ليل الهدأة = الحلم / التأسي

⇩

[إن ما كان يريده المرء إنما هو شيء أخر]

2

رحابة اي نص هي قدرته في تخيل فضاء متناغم مع المتلقي؛ فحين لا تهب الكلمات قوتها الحسية تصبح جوفاء ولا تحمل معنى اكثر من منحوتها القاموسي، والنجدي يحاول ايجاد تلك الصلة المكنونة، يحاول

استضافتها بخفة تشكيل في شعريته، فنجد ان جملته، جملة تلقائية/هادئة لا تحاول تعكير صفو ما في العالم، بقدر ان العالم يحاول تعكير صفوها.

[هكذا ينتظر الطوفان على يقظتنا المرة/اكتب في غيب اللحظة/ انتظريني... / ايها الروح الصاعدة.. اغصانك اصابع مودة فارغة وشياهك للريح].

في مرمى المتخيل البصري، ان «مقترح للنزهة» هو مقترح تغييب للمنظور، واستجلاب لمتخيل اخر يطفو في الحلم، في التصور، في الذاكرة في الهروب، فالنزهة الحقيقية في النص، هي طواف على خراب متسع بروح الشاعر والمكان على حد سواء.

هو يشتغل على اليومي، لكن زحمة التشوهات في يومه، جعلته يشتغل على تغريب الوعي في الذات، وتغريب الواقعي في المتخيل، فليس هناك ثمة كلب (حقيقي محسوس) يقضم حروف أو يسرق احلام. هذا التغريب هو لعبة النجدي الهادئة في نصه، ففي نصين متجاورين هما (لي) و(ماذا يشبه هذا البيت؟!)، نتحسس حجم الفاجعة التي تعصف بالشاعر التواق للنزهة خارج هذا الفك الزماني والمكاني الذي يحكم حصاره عليه.. يقول في نص (لي):

[بيت لا يشبه البيوت.. عشبة لا تشبه المراعي.. اطفال لا يشبهون الذكريات.. اصدقاء لا يشبهون المرايا].

في النص التالي تنكشف تساؤلات تستبطن اجابتها، كجرح غائر:

[البيت زجاج الذاكرة.. والمرأة باب.. والطفل يعيد ترتيب الاشياء.. حين يمر الوقت]، يتساءل... [ماذا تشبه هذه السنوات غير ارض شاسعة؟].

حياكة الكلام، صفة الشعر حين تتجمهر الصور، ليس هناك ثمة نص يفتقد لقوة صورته، الا حين تضجر الكلمات من معناها، تصدأ في إنائها المستقر، فكيف بالعيش في زمكان اول تمثلاته، الضجر!!.

النجدي ربما هو اختار ان تكون نزهته، احتجاج مضاد على ذلك الضجر المهيمن، فحياكته جاءت متماثلة، ليس فيها خروج عن القاموس المهيمن في جل نصوصه، ذلك نتاج لاسقاطات (الواقع) على (الشعر) لديه، فهو حين يقتحم منطقة الكتابة عن اليومي، هو قسرا ليس لديه سوى صورة اليومي ليعكسها في صورة الشعري.

[المنظر منذ اعوام.. لكني لم اعد ارى الطيور التي كانت تحط على الجانب الاخر]. طبيعة صامتة/44.

في مسيرة الرفض، تكمن شرارة، أما ان تكون بداية لحياة أو بداية لموت، فالخيار معدوم في ارض مغلقة، **[احترت اي طريق سالكة.. السماء الرحبة.. والارض اسطوانة غاز]**.

3

هل تختلف «**نزهة النهار**» عن «**نزهة الليل**» لدى علي النجدي؟!.ربما هو وحده من يستشعر تلكم النزهتين، ومن يؤرقه دورانهما، ومن يؤجج فيه هذه الكتابة، فهو ليس لديه نهار يكفيه!!.

في نزهته الليلية، نجد انحسارا لليقظة، وتجددا وانغماسا في الذات ولعبتها الداخلية المواجهة للعبة الحياة الخارجية في نزهته النهارية، فهو يوازن بين رغبته ورغبة الخارج، بتلك اللعبة المخملية الجوانية الوحيدة، التي تمنحه عيشا انوياً منفصلا ومكبوتا في الآن ذاته:

[في الغرفة ينطفئ.. نور خافت، صوت من اعماق الظلمة ينمو.. وجه يتسلق ويدور]. وجه/67.

يغوص بعيدا بذاكرته وذاته النجدي، رغم خجله وخشيته في البوح، لكنه يضع اشارات في كل نص من هذا الجزء من مجموعته، يدلنا على حكاياته الجوانية، اشارات تعطينا تصورا على عالمه الداخلي، المشبع بكراهية العالم الخارجي، فلم ترد مفردة (بكاء) في جزئه الاول، غير ان حضورها كان مفجعاً في جزئه الذاتي هذا!!.

ففي نصه الشخصاني **[كل الحكايا، من دونك، عابرة]**، يغوص النجدي إلى عوالمه وحده، هو يفرغ المه في كأسه الشخصي، يعكس صورته (هو)، ويدل على رحلة طويلة للتبصر في ذاته، فهو يفتتح نص، بجملة طقسية، تشبه التمائم الصوفية:

[بابي مفتوح ومسراتي ناضبة]

ربما هذا النص، والنصوص التي تلته، كشفت عن عالم جنيني يعيش فيه الشاعر منزويا عن العالم، فهذا التكور في الداخل، كجنين، هو اشارة نفسية عن الخوف والضيق الذي يعانيه من العالم الخارجي، لذا يجد مأمنه في ذاته لا في غيرها .

[مرة قاسمتني الربيع فلم اجدني، كان حلمي ازرق، وكانت اسئلتي تتساقط عارية عن المعنى].

قناع (الأنا) في الخطاب الشعري

سلطة الترويض / ترويض السلطة

الكتابــة ديناميكيــة متوالــدة بــضرورة تــدفق العــيش والفكــر في استيعاب الأشياء ومحاولة الاقتراب من وعيها الذاتي لتكوين الوعي ألاتصالي المقارب الذي ينتج خطاباً نامياً باتجاه فهم أبجديات التواجد العضوي والتفاعل مع الكل على اساس خصيصة أن العالم مجموعة قيم مهضومة منها المادي ومنها الروحي، تتداخل مع الانفعال الذاتي المغلق بأتجاه الية فهم واحد، حسب (معطيات) و(مصلحية) و(مشروع السلطة المتنامي) للانا.

فالأنا في شمولية تفكيرها تنتج خطاباً متأثراً بالمعطيات الخارجية وتخطط لمصلحتها كمشروع سلطتها، تعمل على تنمية الاستدراكات الداخلية لها، وهنا على أساس كونها (أنا) متجددة منتجة للكتابة فأنها تقتنص مفرداتها من (مجرات التأثير) القرائية والوعي الذاتي، ومدخلات الخارج / الواقع.

أن استمالة الحواس لموجودية (الأنا) كمركز تصور ذاتي تعكس حالة الجدل السايكولوجي، بأعتبار ان أي كاتب لاينتج نصاً خارج وعيه ومؤثرات واقعه، لذا فإن الذات الكاتبة تحاول تطويع كل حواسها المادية واستشعاَراتها الروحية. لأنتجة نصها.

لكنها على اساس الوصف المشار اليه، تفرض وصاية الانا على واقعها وتمنتج صورة بطريقة استغلال نفعي للقيم، لايمكن ان نصف التوظيف بأنه خارج عن ارادة الذات الواعية، بل هو تمركز داخلي أو مركز للانا يدور العالم في فلكهِ.

ربما نجد ﷺ مجموعة الشاعر محمد هشام المغربي (أُخبيء وجهك ﷺ وأغفو)، اشتغالا على قناع الانا ﷺ الخطاب الشعري، ولعلنا نسلط الضوء على المجموعة لأنها اتت ﷺ سياق كسر التوقعات.

أصارع منفرداً منجل البؤس،
منكسراً كأنطفاء الصدى،
ذاويــاً كالخطيئة
- حين يقاتل اهلك اهلك -
كنت - بدون جذور - لعنت الحياة. ص / **65**

المتبقي من العالم الأن سوى لعنة، الانكسار الذاتي هو بالضرورة نتاج واقع محبط، لذا لا تنفصل الذاكرة عن كونها (الواعي المنفرد) والمتمرحل زمنياً ليصل إلى تلاشي صدى ينطفئ على حدود واقع مهزوم.

(الجملة الشعرية) تتساق ﷺ (الانا) التي يكاد ينحصر بها الخطاب الشعري ﷺ بناءات (البطل المهزوم) و(المنقذ الذي خانته الأقدار) و(الحبيب الذي أرقته الخيانات).

فنجد المغربي يخرج من سائدية العوالم التي يتقلب بين ظهرانيها ليدخل ﷺ الطواف فوق الكل باقتناصه (مفردات) عززت من عاطفية شخصيته الشعرية وقدرته على الدخول ﷺ لعبة (سفسطة نفسية) - ان صح التعبير - فألقت بظلالها على المتلقي الذي يتفاعل مع أناه المفرطة والتي وإن كانت تتخفى وراء تراكيب مدهشة صاغتها براعته الشعرية، إلا إنها أنتجت لنا (أنا) على مستويات وظفها المغربي ﷺ إيصال ثيَمهُ ﷺ تجربته (أخبئ وجهك ﷺ وأغفو) بصياغات متعددة، حذره ودبلوماسية، فطِنة للخطوط الحمر ﷺ خطورة البحث عن مسببات العالم المهزوم.

وهاأنذا ـ منذ ما كان ـ أمحو / من جبين التذكر،
أفتح ليلي لبرد العيون، أسيل عليك ـ معاتبة ـ
وطني أنت لا تتركيني، كأنك لست تحبين مني سوى ادمعي.

التشكيل الشعري هنا جاء يحمل نسقاً، تتجلى فيه لغة (العتاب) لكن إسقاطات مدخلات المعيش جعلت من الخطاب يقتنص طرقة خفيفة (عقلية) تمظهرت بتقنية الجملة الاعتراضية (– منذ ما كان –) وتنساق الجملة آلياً لفعل سلبي هو (أمحو)، فلو أعدنا قراءة النص مرةً أخرى مع رفع علامات الاعتراضية نجد إنها جملة تسير بنسق لا ضرورة للتعارض فيه.

فالإيماءة عبر الانا، هي إحالة زمنية في ان فعل المهادنة هو فعل متجذر لم يتوالد ألان. من زاوية أخرى إن الشاعر عاد مرة ثانية إلى التشبث بـ (لا تتركيني) وهذا الرجاء إستجد بعدما نفرت شخصيتهُ / العربي من طبيعة الكبت:

كأنك لا تحبين مني سوى أدمعي

أي ذهنية التسلط التي تحاول إغراق الإنسان في هموم تبعدهُ عن التفكير بالخلاص وصنع مستقبل إلى حد شعوره بالاحباط واللجوء إلى فعل البكاء الذي يمكن تجذيرهُ على انه عقدة (أمومة).

هذه ألانا الضائعة، نفسها تتوق إلى خلق سلطتها الخاصة وتعميمها كحالة رفض وصورة عكسية لاستبداد مغيب من حيث ان عقدة الاضطهاد في الانا المغيبة تتحول إلى فعل استبدادي بنى مقوماته ليهدم الاستبداد الأول.

كنت على كرسيّ النطق ألُم ضياعي
ووراء زجاج الغرفةِ تلتمع شفاهُ صديقي
وهو يلوح بحذائي: تحيا الصحبة..

الأنا، أنتجت لنا خطابين على مستويين:

الأول: الأنا / الذات.

الثاني: الأنا / الأخر.

واعتقد أن استخدامه الإيماء المفردي سهل له هذه المهمة المتنافرة نوعا ما، بأعتبار عقد الذات لايمكن ان نضعها في خانة عقد الأخر.. بسبب اختلاف الظروف الموضوعية لكلا الخطابين. لكن القاسم المشترك الذي يوحد شخصيتيهما هي صورة التهميش والتغييب.

بالعين جرحك قد تجذر،
في شراييني يسافر صوتك/
يشطرني إلى نصفين منتقضين
يشتهيان ضمك.

المغربي يشتغل على خصيصة الاختلاف المنسجم والمتوائم على نحو يمكن القول به (جمع المتضادات في منزلة الواحد)، لو فككنا بنية (بالعين جرحك قد تجذر) نجد أن مصدر الألم مادي / واقعي بضرورة (العين ـ شاهد حسي) قد تحقق فعله التأثيري وأجهز على الشك فكان فعلاً يقينياً حملتهُ الانا/الذات، كموروث يقترب من قداسة لايمكن اجتراحها، فخلق منه شخصيته/ الذات/الأخر، نصفين متناقضين متوازيين في الرغبة نحو التمسك بالألم كطقس عاطفي رومانسي دافئ يعطيه/هم نشوة ولذة تبرر العجز أمام سلطة المستبد.

وهنا تتشكل صورة (استبداد) أخر هو حمل النفس على مالا تهواه وتأنفه، واعتقد أن هذه العقدة هي نتاج تراكم قمعي تاريخي تجذر في الشخصية العربية فأحالها إلى مهادن دائمي للاستعباد، نجد صدى ذلك في نص تقاسيم قلبية:

صاحبتي في غابة ليل الغربة / شجيرات الظمأ الكوني
تجذر في دمنا / سايرنا الخوف بلا شرف ووصلنا:
شبه هلامي / لنحفل بالألم القادم، أعلم غالينا
في الحلم / سلمنا الله مِن الحلم وهذي الغرض
لا يحلم فيها إنسان!.

النص المشحون بتاريخية الجزع والخوف وعقدة الاستلاب والاضطهاد، فحتى الحلم مخترق لا يمكن له أن ينسل من رقابة المخبرين.

ان التشكيل الشعري بصورة إيمائية، يعبر عن هاجس نفسي متلازم مع تكوين الشخصية، فهو انصياع للواقع المعيش بصلاته القاتلة ونفور من رغبة التغيير التي تعتور في النفس بشدة، لكن الظلال المرعبة للغرف السود هي التي تعيق حتى التفكير بالتصحيح أو الثورة.

في هذي الأرض المؤمنة المقموعة حد الكفر،
في هذي الأرض القبر. منهزمون.
خطاياهم تستدرجنا إلى البحر..

ثريا المجموعة

مشاهد الوجع الرومانسي وصوفية الخطاب الشعري كلها كانت نتاج هموم العربي المهزوم سياسياً والمقموع سلطوياً، فما كان من المغربي سوى أن مارس نوع من تأنيث السلطات المستبدة وجعلها الحلم الذكوري للعربي الذي يعاني من جوع عاطفي وجنسي ويحمل عقدة رجولية/قبلية في (القوامة) على (الأنثى).

و على طول مجموعته المقسمة على خمسة أبواب (المواويل، الفرح القاني، شجار الروح، اختلاج السر في كأسٍ مشاع، خربشات مشاكسة)

والتي احتوت على (32) نص شعري حاول ان يصنع من السلطة المستبدة، أنثى همجية تحاول ذكورة الأنا المغيبة ترويضها فجاءت ثريا مجموعته لتمارس فعلاً احتوائياً لجمل الحالة: أخبئ وجهك في وأغفو.

❖محمد هشام المغربي، اخبي وجهك في وأغفوا، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع بيروت، 2004.

❖ نشر في جريدة القبس الكويتية، 2006.

نثر اليومي المُقَنّعْ

قراءة في نص ومجموعة

(من لا تحضره السكينة)

للشاعر عادل مردان

باعتبار الشعر، خيميائياً، مجال كهروكتابي تمارس نواتاته نوعا من التعشيق والتآصر المفضي إلى ما هو زماني ومكاني بشرطين أساسين:

1- تنافر جزيئات المكون الواقعي وتشكيل دورة حياتية متصَيّرة على أساس تلاقي الاضداد في وحدة كيانية ترسم عوالم جديدة.

2- الركون في التشكيل الكتابي إلى تناول ما هو جزئي ومجهول ومهمل، أي إعادة إكتشاف الواقع وانتاجه بصورته المعيشة والمقنعة.

وفي هذا المنجز هناك ما يدعونا إلى ذلك، فتناول الشاعر عادل مردان في منجزه – القصيدة والمجموعة – من لاتحضره السكينة، للاشياء فيها نوع من اكتشاف دواخلها في محاولة لاستنطاقها فلسفياً، تصور في ان كل الموجودات المادية لها ضرورتان، الاولى تتعلق بتشكيلها المادي والثانية تتعلق بقصدية وجودها .

وهذه تحيلنا إلى مسألة غاية الاهمية وهي الحاجة على أساس الوعي، فالازمنة المتماهية في السرد الشعري لها ضروراتها أيضاً، أبرزها ذلك الوعاء الذي تتصير به الامكنة.

«ربما يصممك الخيال
ربما مناداتي لك دهشة حالمة
ربما أنت لبوة أو مالك الحزين

ينام كل جريح
في نظرتك المترنحة
فيالك من سادر أعمى
يامن لا تتوهم
في مملكة الاشياء».

«الوعي» في هذا المنجز، هو القناعات المتولدة من شائع ثقافة العقل الجمعي، وبيئة المؤثر (القرائي المعرفي والتطبع العشوائي) ورفضه الدائم له الذي ينتج وعياً فردياً متفرد الرؤية.

لذا حركة الترحال «المقصودة» للكائن في النص، هي في حقيقتها تفريغ الرفض الجواني لعالم مقموع، وبوصلة مضطردة لاستيعاب المعرفة وابتكار قوانين براءة واتهام.

فهي تؤشر إلى أمكنة وأوانات معروفة، لكنها تجتزئ هلامية الفجوة وانزياحها المغمور نحو التعايش الصامت وسط صخب كائنات لم تتعرف على فلسفة وجودها بعد.

رحلة اكتشاف الاشياء تتماهى مع رغبة جامحة في مضاجعة طبيعتها البكر. وتتوطن فيها – اي الاشياء – بذرة الخطأ والفضيلة، انه تدوير لعوالم لا منتهية.

1

«بجحيم الملل تخطف الحافلة
أغرف من هنا اللازورد
وأسكبه على أبناء قومك».

الملل هنا لايقصد به مردان «السأم»، بل هو وابل معرفة الوعي المكتسب الذي يتناقض بالضرورة مع «منطقة الخلق» أو الاكتشاف المغاير للاشياء، والمعبر عنها بـ (**اللازورد**).

فمن ناحية التعرف القصيّ لاتوجد مناطق لازورد كامنة في طبقات العيش اليومي بفقره الفكري والمادي.فالبحث عن الكبريت في مناطق الكاربون ضرب من العبث. أنما هي مسكوتات تعاقر الصمت بطبيعتها :

قبل الرسو يغرقها بصرخة نافرة

ثريا النص، تطالع العالم بالصخب، تبعثر الصمت وتعده من محرمات الامكنة والاوانات، لكنه كائن محكوم عليه بالصمت، وفي صمته صخب دافئ لعبته «**المرح**».

الشاعر اجتذب قصيدته إلى منطقة «**المألوف الذي لا يرى**»، انها رؤية لاتتمتع بها إلا قصيدة النثر، فهي الوحيدة القادرة على أكتشاف تلك المزايا الفريدة للأشياء والتعرف عليها من نافذة ظلت مقفلة لقرون. مثل الامكنة العصية على الاكتشاف:

«**المكان يرتفع في الاوجه، مشاهد مرسومة تتعجل لاتراني ولاأراك، أصبحنا في لحظة طاعنين عندما أتحسس جفنك / سأدلك على النهر، لهذا الصراخ تحتاج إلى جارية / لا اريدها حانة،أريدها خمارة، أذا أعجبتك خذ أجراسها**».

ربما تكمن الرصاصة باردة في أقصى المقصد، لكن لا يعني إنها لم تكن قاتلة، إجتراح نسق الاشياء وتفكيكها، يكفي لجعلنا نعيد النظر في

الكثير من البديهيات التي تنزلق من تحتها اسرار متورطة في عذابات الإنسان.

الطواف في مجاهل ذاكرة اختزلتها السكينة سنيناً، والعودة لمنابع التعرف الاولى بعين حقيقية، بالضبط ما يحاول الكائن المسكوت عنه البوح به في المنجز.

2

التنقل البرقي بين الوعي المكتسب إلى الوعي الذاتي الخلاق، دون المرور على منطقة التعشيق، الا يعد ذلك خرقاً لمنظومة التراتب النسقي الطبيعي للاشياء؟!، أي جعل معوّل الاجتراح في كلا الاتجاهين دون مراعاة الخصوصية؟!.

«للتسكع حجج دامغة

هذا الغبار الضاج لتهويمات التنقل»

الوعي الذاتي الخلاق يتحسس استدراكات تحققها الذات لذاتها في تشكل فكري شديد التمثل لحرية الرائي في مدار الادراك والتأويل، فليس هناك في منظومته ما هو غير منطقي أو متافيزيقي أو غير ملموس.

يقول ماكس جاكوب «لكل موجود موقع مُحددَّ. ولكلّ ما هو فوق المادة موقع مُحددَّ. بل المادة نفسها مُحددَّةٌ الموقع».

فالاشياء ليست نهائية التصير، بل مستمرة التولّد، لذا تبقى اكتشافات قصيدة النثر لمكامنها ومخبوءاتها مستمرة.

«متوحش اللقيا أنت

تطارد فراشة الفكر».

تحاول نثرية «من لاتحضره السكينة» الخروج من الخطاب النثري الشعري، إلى الخطاب الفكري الشعري. ففجوات النقص المعرفي، عوالم تفتق الجوع فيها ومعّوَل الحقارات ينبش في ابجديات تعايش مشوه لا يرتقي إلى الحياة.

لذا نجد في المنجز اصداء للمعرفة وللتعرف واحتشاد مكثف لرؤيويات ما كانت لتطفح لولا تلك الهجرة إلى أرض المثالي، تلك المديات الشاسعة من الحقائق الدامية.

يعمد الشاعر إلى اكتشاف تلك الفجوات المكشوفة/المستترة في الان نفسه، لذا كان كل هذا التجوال الضاج بالمساءلة العبثية غير المحتكمة إلى قانون السائد، والمجبولة على التمرد، يجلو وجوها تتحكم بالعالم، لكن سرعان ما يحاول احتواء تمرده بـ (العقلنة)، كشوفات يقابلها صمت العقلنة، فهي مسكوتات لم يشأ الرائي البوح بها في خضم قصيدة جامحة بإصطياداتها.

ثمان صورة مركبة، أقفالها مؤشر لبوابة أخرى لا ترتوي بالكتابة، بل تحد قاس ومغامرة عقل لايرعوي الا باقتناص العلة وتجديد صورة عالم مازالت مشوهة.

1/ ... تسود الهدنة، لاتسمع ضجيجهم، ولا يسمعون ترتيلك.

2/ ... خذ اجراسها وإترك ثمالتها على الخوّان.

3/ ... بليل المعري،... مذبوحاً من قفاه ولايرن، الجرس على حافة القبعة.

4/ يا من ألفت السكن العالي في الجنوب.

5/ ... أرعبت المرأة، حين كشفت لها عن الجرح.

6/ ... تتقهقر حينما تعوي الدورية في نهاية المنعطف.

7/ ... مرممة احشاءها، لاتحرك ساكنا للبحارة الملوحين.

8/ ... قبل الرسو يغرقها بصرخة نافرة.

كلـها تـشير إلى حكـاوي صـراعاتها تـتم بعيـداً عـن الـصخب، وهـي مـسكوت عنـه حـاول الرائـي جعلـه بوابـة دخـول مغـايرة لقـراءة المنجـز، لكـن لايمكن القول انـه لم يستطع الخـروج عـن قدريـة ألانـصياع ودرامـا الخـوف، واجـترار المآسـي نفـسها بـصور مختلفـة، ربمـا حـاول أن يـشير إلى وجـوه واصـوات احتفـت معـه بـالرفض والـصخب لكنـها سـرعان مـا تنطفـئ جـذوة قلقهـا ورفـضها، وتنـزوي حاسـرة الـرأس كمـن خرقتـه خديعـة. وهـذا مـا يشخصه الرائـي في مصب قصيدته الاخير حين يقول:

«وماذا يفعل من لاتحضره السكينة
غير ان يداعب جراحه بالجراح
ويتحصن بالمرح».

قد تكون الصورة المجتزأة، هـي موقـف شخـصي، وربمـا يكـون موقـف العقـل الجمعـي، وربمـا حلـولا جماعيـا في الـذات الموضـوعية للاشـياء، لكـن يمكن الجزم انها صورة عبثية مسريلة بدم الواقع.

مـن لا تحـضره الـسكينة، الرائـي، المتجـول في تخـوم المـدن الغريبـة والمرافئ وحلبات السيرك والغـرف الرخاميـة الشبقية، يجـد نفـسه مـشدودا بحبل سري إلى مغارة مندثرة لا يجد من العودة اليها سوى تجديداً لملامحـه التي ضيعتها الاهوال والبحث عن رُقية الخلاص.

«أخذت بنسيان ملامحي /
يا ما الفت السكن العالي في الجنوب»

المنلـوج الـشفيف الـذي تظهـر ملامحـه هنـا وهنـاك، يكـشف لنـا عـن كائنين متوحدين بمصير واحـد، الاول جـامح متمـرد ورافـض، والاخـر يعقلـن الرفض ويروض الجموح، لكن في النهاية:

«معبود الطبيعة الرضي
يحسب الحب في وعاء القلق
ويكتب على عجيزة الوعاء
(روزنامة العيش)
أترى ننشد الخلاص؟.
من سيرث أهوالنا؟.»

فمعبود الطبيعة الرضي هذا، الرافض القلق، صفة الوئام والرضا، هي علاقة لا تنتمي إلى الكائن المتجسد في ظاهر المنجز، بل للشخصية الصغيرة التي تحرك أرادة البحث الخلاق المستترة خلف الصمت الذي طغى على كل النهايات، لذا فكائن القصيدة الابرز من يشد الرحال ويستمرئ القلق ويعاقر المغامرة. وكائن الذات العاقلة هو ذاك الذي كشف عن مغارة اللازورد وحصن نفسه بالمرح.

3

من يعالج الامكنة والاوانات المشوهة، واحتراق وجه العالم، لابد ان يكون المركب الخيميائي، الذي تتحصن به قصيدة النثر، وجعل كل العوالم المتنافرة على قرب ومسافات الاختلاف القصية تكون بوابات عالم يخلق ويتجدد.

«أشباح زرق
تعالج قروحها بالقطران».

ربما صنعت في **كلكتا**، أو ابتكرته عرافة **بالبحرين**، أو من خبيئات **غارة اللازورد**، لكنها حتماً، كائنات يحتاجها العالم في حفرياته المؤدية إلى

اكتشاف أبجديات وجوده والانعتاق من عصاب الهيستيريا، فهذه الحلولية العجيبة للاشياء في بعضها بقصيدة النثر، واحتشاد المعاني على طريقة الخيول البلق في (**مراكب تنتهي بالثكنات**) لابد لها ان تعلن عن فتح جديد في نسق العلاقات المسيرة للعالم، فحتى الرفض من الممكن ان يسكت الحروب ويجعلها حروبا كهلة تدور (**خلف الجدران**).

وربما من الفتوح التي اوسعت الجغرافيا، ابتكارها المسوخ التي نسميها كائنات، فهي جزء منا في حيواتها وطريقة تفكيرها، فربما يحل الشاعر في **جوقة تقيم سيرك الدواب** ويعاقر الاجساد منتهىً بعد منتهى، يكشف عن حجب ويزيح الستار عن حقائق مجلوة بحقائق.

حلولية الشاعر النثري في الاشياء يمكن القول إنه، منحىً أبستمولوجي، يحاول ايجاد علاقات اكثر شفافية من تلك التي تسود العالم ويقدم من خلالها نموذجاً في التوحد دون الاخلال بغاية وجوديتها، وانما تعميق اواصر الالتقاء التي لابد ان تتميز بها جميع الاشياء، وإلا لما كان سهلا جمعها في عالم يتقن التغييب ورفض العالم والقتل بدم بارد.

قصيدة النثر هي من أكتشف هذه العلاقة الدفينة وجعل من النسق السيميائي الوعاء الذي تتعرف الاشياء على بعضها. ترابط مثير للدهشة يحاول أن يختزل العالم بتشعبه ووحدانيته، المكان بقع شمسية تشتد سواداً على وجه أزمنة متحولة.

❖ النص من لا تحضره السكينة، من مجموعة الشاعر التي عنونها بالثريا ذاتها.

❖ نشر في صحيفة الزمان العراقية، 2007، نشر في صحيفة الاخبار الرسمية 2007.

النص الوجودي، القناع إزاء الخرافة

وردة المقابر لعبد الله حسين جلاّب إنموذجاً

مدخل:

لا تتسق العرفانيات مع المادة، فهي محاولة مستحيلة للتقارب عبر التجربة أو القياس، يستنزف جهداً فكرياً يصل بالنهاية إلى نقطة الانطلاق سعيا وراء فهم منطقي للتشكل والديمومة، لذا كان النفور مضطرداً بين الحركة المادية والروحية، فكل منها يحاول أثبات اشراقاته كآيديولوجيا محتومة تتمتع بحقيقة مطلقة.

الصراع المادي – الروحي، اشتباك متواصل، تستحيل فيه العرفانيات تطبيقاً، وتستقبل المادة التجربة والمعاينة، ونقطة تماس الاشتباك تكمن في مقولتين:

مادياً: المادة لا تفنى ولا تستحدث علمياً، وعرفانياً: الروح لا تفنى ولا تستحدث دينياً، وإزاء هذا التناظر والتماسس، أين تكمن رؤية الشعر؟.

الشاعر هو من يكتشف ابعاد الشيء، من خلال لعبة الادوار المتبادلة، يتأول الشيء كمناد ينخرط في نداء الوجود، حيث المجاهدة الذاتية الناتجة عن تأثير الادراك، تحتم عليه التداخل والتخارج بين الذات والشيء.

الذات، على افتراض ان مرجعيتها روحية، والشيء بوصفه مادة، يتقاربان حين يؤدي بعضهما إلى الاخر، ليشتركا في صنع الشكل والمضمون، كما في fitsh أو الطوطم، فتكون المرجعيات على الرغم من اختلاف فلسفتها مدخلا للتقارب حينا، وتتسبب بتضبيب الرؤية حيناً أخر.

اشكالية التقارب المادي/الروحي، متجذرة تاريخياً في الميثولوجيا المشتغلة على المادة كصورة للعرفان الروحي، فهي تحتفظ بصورة [الاله /

الخليفة / الاب]، بوصفهم تجسيدا لصورة الادراك والعلائق النفسية والاجتماعية، فليس من قبيل المصادفة والاندهاش ان نجد حتى اللحظة المفروغة من معناها الفلسفي والمتخمة بالزحام الكوني، ان نجد صدى حياً لصورة الراعي المقدس والمنقذ المنتظر والظل الخلفائي، هذا ما يعلله كارل ماركس مثلاً بـ «أن العمل الاجتماعي كان لا بد ان يبدو للناس بصفة القيمة الاخلاقية الاسمى، فأن (الموروث/الذاكرة) يعطينا إمكانية إعادة رسم الطرق التي أجتازها الإنسان وصولاً إلى الحالة الاجتماعية».

ولعل الإنسان اخلى الطريق الفكري أمام المقولات التي تبرر النقص/ الفراغ/الفجوة، عبر تفسير طقوسي للحقائق الكونية النائية، اقتنع بكل ما أملاه عليه التابو مقدساً أو سلطة من قوالب واشتراطات.

ليكون التساؤل حينها ما موقف الشاعر المعاصر من الادلجة والقداسة؟.

و لعل التفسير الاكثر حيوية للشعر في أن كل شيء يفنى وكل شيء قابل للاستحداث، والاستحداث هنا يصر الشعر على ان لا يكون هلامياً أو نصياً، لان نص الحداثة – وما بعد الحداثة في نقطة قصية — غادر فانتازيا التخيّل إلى نص المشاكسة وكسر التابو، وفي نص ما بعد الحداثة فانتازيا المشهد اليومي.

1
[عيناي كوكبان وقبالة وجهي تمرُّ السماء]

يشير النص الشعري إلى عملقة يتقنع بها الشاعر ليؤكد مقولته المادية وضرورته كفاعل، تجاه هذا المنتج الهائل الذي يسبح هو في انقياده للقوى المحركة غيبية ام طبيعية.

فأشتغل على فانتازيا ما بعد حداثية، ليمكن نفسه التجرد من الانتماء لحركة الكون المستقرة، وليطرح تساؤلاته بتجل، المادة قبالة المادة، كممارسة لفهم الوجود بعد استيعابه مادياً.

اشرنا في المدخل إلى الاستحداث بعد الفناء، ولعل الناقد طراد الكبيسي حلل ذلك بحرفية في كتابه (شجر الغابة الحجري) بقوله: «اما على طريق الانكفاء على الذات وانتظار معجزة تغير وجه العالم، أو طريق التغيير الايجابي الحيوي الذي يكتسح العالم من فساد وتخلف». وتابوات مقدسة وسلطوية.

[على حافة الكون خطاي: أفتت كرة الارض
أشكلها مرة أخرى
على هيئة طائر، وانفخ فيه النار]

النص يكشف عن تحول من مهادنة وانقياد إلى حركة تغيير باهرة، كما يدل عليها الفعل (أفتت)، لينتقل برشاقة إلى حركة التكوين/التشكيل Composition [أشكلها مرة اخرى] و[أنفخ فيها النار]، التركيبان الجمليان هما بنيويان على صعيد اللغة والصورة والفعل.

والتركيب البنيوي هنا ليست (المفردة) بأعتبارها وسيط قولي/وعاء[1]، بل تحول البناء اللفظي بوصفه مادة متشكلة حية، فأضحت (المفردة) معادلا موضوعيا لاداة الانتاج، ان «الوعي عند الإنسان لا يكتفي بأن يعكس العالم الموضوعي ولكنه يخلقه ايضاً»[2].

النص الشعري الأنموذج يثير الوعي ويضعه كمادة خام للتشكيل الجديد والحركة المستقبلية المقبلة، هو كتابة تنتقد التاريخ عبر الحفر في

---

[1] كما عند هايدجر.

[2] غورغي غاتشيف / الوعي والفن.

المسكوت عنه، فهو لم يشر – أي الشاعر – إلى التاريخ كوحدة تشكل زمنية تبرز اشتغالاتها على المكان، بل اكتفى بطرح تساؤلاته في النص عبر الـ (عن) التي تدق اسفينها بوصفها اداة لخلخلة البناء، بأعتبار ان التساؤل وحده يخلق عقدة لدى الرقيب مقدسا أو سلطة، فيستخدم السؤال بوصف الشعر: **أسئلة ذات بعد غير مباشر يمنحها صفة الديمومة لغتها المتصاعدة والمتواترة على نحو يرسم المعيش ويشكل صورة موازية لينتج عالمه الخاص.**

وردة المقابر نص شعري لعبدالله حسين جلاب ضمن مجموعة شعرية صدرت مؤخرا ونشرت في الصحافة العراقية قبل اعوام، تتشكل من مفتتح هو في الاصل اجابة على تساؤل مسكوت عنه:

[على حافة الكون خطاي...]... [... صدى لخطاي هناك]

ينتهي النص بمبتنى اخر هو [لأواصل أسئلتي]، وما بين المفتتح والنهاية تتواتر أسئلة متلاحقة حول العلاقة مع الكون، لتكون جملة انتهاء النص هي سؤال اجاب عنه المفتتح. بذا يكون النص حاول ان يكون موازياً لدورة الكون المستمرة.

فيكون النص:

[لأواصل أسئلتي: نهاية النص
على حافة الكون خطاي] = بداية النص

الشعر يريد معرفة ماهية الاشياء والاسماء والافعال من خلال التساؤل، يقف النص على خط نهاية العالم المحتومة ليكشف عن الأيديولوجيات كمهيمن متحكم بهذا العالم.

فـنص وردة المقـابر تـدوين يـشتغل علـى مجابهـة المهيمنـات والايديولوجيا ويجعل جهده في منطقة قصية ضمن صراع الارادات والقوى التي شكلت تاريخية العيش والعالم والاشياء، ليؤمن ان دينامية العالم مستمرة لا تتوقف لموت أو مشيئة، نص يبدأ من حيث ينتهي كدلالة على الديمومة.

فالشاعر هنا يعيد تفكيك المقولات، ينقلها من مجال دوغمائي صرف إلى مجال الشعرية المفتوحة، حيث كيمياء الشعر تعمل على تحويل مادة الاشياء وتفصلها عن مسمياتها المطلقة.

ثريا النص: وردة المقابر

ثريا النص مبتكر ذاتي، خلاصة ذاكرة زمن معيش انقضى بين صراعات مع المهيمنات والفقد والحرمان، فوردة المقابر كمفتتح على صعيدي الصورة/الواقع والصورة/الذاكرة، هي دلالات عابرة لدى الملتقي العابر، غير ان مسكوتاً عنه ذا رمزية خالصة تستقر في مفردة (الوردة) الدالة على (الولادة الجديدة/الانفتاح الايجابي) وعلامة وجودية في وجودها في المقابر لتمثل الفكر الحي وسط الانغلاق للسلفيات والرجعيات المعبر عنها بـ (المقابر) باعتبارها انقياد لسلطة الموت ومسلمة دينية في الانقياد للشموليات والقوى الخفية. لذا اراد الشاعر من الوردة ان تنتصر الحياة/المادة على الخرافة.

اما مرموزية الثريا لدى المتلقي العابر فأن مفردة الوردة/صورة رمزية لموت إنسان له مكانته الخاصة لدى الشاعر، ربما هي صورة انطباعية في مقبرة كان يرتادها الشاعر، فأنطبع هذا الرمز في رؤيته الشعرية.

نـشّط الـوعي، الـصورة المطبوعـة في الـذاكرة واعادهـا إلى التـشكيل البنيوي، برسم صورة الواقع المعيش الذي هو فيه حيث ستعمل بنية الذاكرة التي تكونت ظروف سابقة من العزلة، قادرة على إنتاج زمنها اللا تاريخي الخاص.

و هذا ايضا ما يراه هايدغر من ان الوعي يتجاوز مقولات الزمان والمكان والمفاهيم الميتافيزيقية، ولايقف عند مرحلة ذاتية، بل يستمر بحثا عن الرؤيا التي تمكنه من إدراك حقيقة الوجود المنسي أو المتخفي وراء الاقنعة.

افتراض

أنسنة الشعر ووجوديته

قراءة في الشاعر والعالم المعيش

الوجود منحنى هائل تجوس فيه كائنات تُعَبر فيه/خلاله، عن ذاتها/ وبذاتها، ضمن مسارات خاصة تنتقيها لتصل إلى غائيتها دون الانفصال عن عراه، علاقة أكدها التفلسف المثالي في ان للكوائن (أشياء وظواهر) أبعاداً غائية، تعترك من أجلها لتواصل سيرها نحو إثباتها بصمتها.

في ظل هذا المعترك بالصيغة الكونية الكبرى، يجعل (الاشياء والظواهر) الإنسان الحجر الأكثر علوية منها، في دائرة تحجيم قواه وإفراغ معنى في (التثبيت والميل المحموم في الإقصاء)، باعتبار الإنسان (وحده) كوناً يشكل عبر تجمعاته الواعية نسقاً تنظيمياً، حركياً قائما على أساس الوجود. مشكلاً في حراكه (عقلاً جمعياً)، يكوّن صورة العالم، وهذا ما يذهب اليه هيجل في إن «تاريخ العالم نتاج حركة العقل». الذي هو بالضرورة نتاج إنساني.

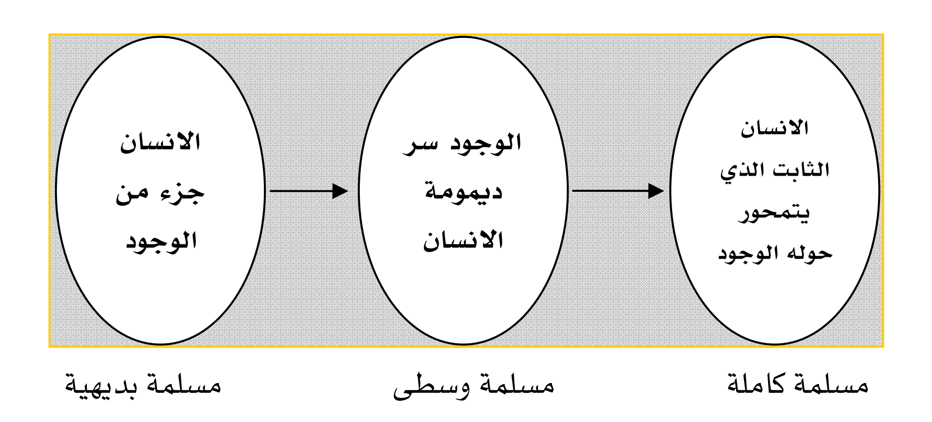
مع كل هذا تهيمن فكرة سوداوية/جزعية، في قدرته على تغيير/ تسخير الوجود لخدمته.

هناك ترابط إستراتيجي بين (الكون) الوجود المادي، وبين حركة الإنسان، من حيث ان الشكل والمضمون المادي - حسب دي سوسير- يحفز الوعي الذي منه تنبع حرية الارادة في الخلق، والصيرورة اللازمة لنشاط الإنسان اللامتوقف، وهذا الترابط ينتج ابعاداً تسهم في التفاعل الكوني.

ابعاد منها (حركة لاستيعاب الوجود): عملية تتمظهر بأنساق متلونة،

حسب الإنسان، ومرجعياته التي يبدأ الفكر فيها فلسفته الخاصة أزاء الوجود، وفي النهاية يتحول هذا الاستيعاب إلى (اطمئنان) في ان الوجود سر ديمومة الإنسان.

لكن يبقى الإنسان يرفض ان يصنف على انه جزء من الوجود: أي انه مادة خالية من حركة اصيلة باهرة في تمثيل صورة الوجود، بل يشعر بأن الوجود يتأصل فيه باعتباره (الشيء) الوحيد الذي يتمحور حوله الوجود فهو يملك [وعيا / تاريخا / الخلق / التأسيس].



مسلمة كاملة　　　مسلمة وسطى　　　مسلمة بديهية

الإنسان/الثابت المتمحور حوله الوجود، يسعى إلى لتأسيس كيان يقوده ويعرف سرائره، ويبني مرتكزاته، فهو يرفض ان تبقى قوى (غيبية) – معرفة أو غير معرفة – تتحكم بمسار وعيه وحراكه، تأسيس يتبناه الإنسان كبرنامج كوني، يصل به إلى حدود التماهي، يتجاوزه، لينطلق في اللاتناهي الذي يؤثث فيه كينونته الكبرى وتجلياته العظيمة.

الإنسان / الشاعر، (اللغة/الوعي الكوني): دينامية حراك الكوامن، لتكوّن مطلقاً يتجسد في الرؤيا الخالقة، فالإنسان/الشاعر لا يؤسس في كونه الشعري الوجودي (نص لغة) أو (نص وعي) أو (نص شعور)، بل ينتج نص ذاته

في رؤيته، و(في ذاته) فكرته و(لذاته) صورته، بتقنيات تتماهى مع الشعور الإنساني بوساطة (اللغة) الحاضنة لجوهر العالم، والذات التي يتجسد فيها الفكر.

الإنسان هو الذي استبطن روح الشعر من كينونته الكبرى، وشكلها في كياناته الأصغر (اللغة الوعي)، ان الشاعر وليد منجز كوني هائل، الذي هو الإنسان ذاته.

قناع الكلام الشعري في قصيدة النثر

مشروع إنسي الحاج مقترباً

تتجاوز القصيدة ذاتها، حين تكون لغة تتصيد المكانات والأزمان والوجوه، كلغة تنجز شغلا أخر بعيداً عن تنميط الصورة ومداعبة مخملية الانكسار والترقب اللامجدي لزمن إمبراطوري يجدد ذلك الوهم المتخيل في البقاء كقطب «مغير».

لذا فالقصيدة الحديثة، هي كائن متقاطع مع (أرخنة) مظللة، ومتمايز عنها بالسعي وراء مواطن التلف التاريخية، ونزع مغاليقها، لتكون قصيدة كريهة الصورة والفكرة والدلالة، وربما ان قصيدة النثر العربية، نجحت فعلا في ان تجتذب لها اعداء حقودين اكثر مما نجحت في اجتذاب متلقين تحتقر القاعات تصفيقهم.

والتجاوز اهم ما تحاول قصيدة النثر ان تحتله في عصر الخصومات الاجناسية، ولعل هذا التجاوز هو الذي احالها إلى نمط كتابي يتأرجح بين ان تكون صورة بالغة الإبهار والابتكار وطلاسم تشاكس السلطة وتستفزها بالغموض.

طالما كانت الكتابة لغزاً شهياً لارتكاب الاثام، واقتراف الطيران، وهذا وحده يجعل من الكتابة امرأ مشبوهاً ومعرقلاً للعيش، فهي تتطلب قلقا دائما، قلق يدفع إلى الانتحار بوجوه كثر، وربما تدفع إلى ممارسة حرية غامضة ومزعجة هي مغادرة الحياة.

ببساطة: هناك من يؤمن ممن يحترف الكتابة ان انتظار الموت خديعة، لذا يسارع إلى فتح الابواب المغلقة ومعاينة ما وراء تلك الكواليس السرية.

ولا اجد طريقاً غير انسي الحاج ليدلني على كراهية «الكلام» للشعر، وكراهية الشعر للكلام، فتلك العوالم التي عشناها في «لن» كانت جارحة ومقززة ومنفرة ومغيرة، لممارسة لعنة «الموت» لاكتشاف الوجود.

فيما كانت «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع»، بياناً خاصاً واولاً للدلالة على ممارسة الكلام المعيش شعرياً، وبث مرح كتابي «خائن» من نوع محبب في تكون الكلمات المجردة، خالية من موصوفاتها التعبيرية، لتصير كلاماً يتلبسه الشعر، ويفتح مغاليق «لغة ثالثة» معرقلة لاستمرارية عبث «التعالي» الذي مارسه الشعر ضد المتلقي «عربياً» منذ ان كشفنا جميعاً الاغتصاب «البدوي / القبلي» لروح الشعر في العمود الجاهلي.

يدي يدٌ لك ويَدُك جامعة.
حَسَرْتِ الظّلَّ عن شجرة النَّدَم
فغسل الشتاءُ نَدَمي وَحَرَقه الصّيف.
أنت الصغيرة كنُقطة الذهب
تفكّين السّحر الأسود /
أنت البسيطةُ تبهرين الحكمة
العالمُ تحت نظرك سنابل وشَجَرُ ماء
والحياةُ حياةٌ والفضاءُ عربات من الهدايا.
أيُها الرّبُّ...[1]

وفيما يتفضى الكلام، ويتكثف الشعر، يصير انسي الحاج عراباً يلتحف صياغاته المرهقة ككيميائي يحاول ان يجعل من اللامرئي حقيقة، فيعارض، ليصير المرئي انعكاساً آسراً للامرئي، والحقيقة تصبح زيفاً مفضوحاً بفضل الكلام المتعري من الشعر السري.

---

[1] من نص الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع.

و لا مرئي الحاج، هو معتاد، معيش، لكنه مهمش ومهمل، فيعيد صنع ذلك العالم الذيلي ليكون مركزا حسياً، له قابلية التنفس بعمق وسط فوضى، تداعيات، خيالات مشوشة، تسكن روحه، كأنعكاس دقيق لصورة العالم.

المواسمُ تعلو
إسمعوا دقّة الحصاد
المملكةُ المُنقسمة اتّحدتْ
تاجُها الحُبّ سلامٌ للمملكة.
المُستحيل صار معيشة.
تُمطر من قُبلة
والمنفى ينهار
أُنفضوا على المنفى غُبارَ المنفى
وتعالَوا
من أعماق اليأس ومشارف الصقيع
من أطلال الأماني ورماد الصبر
تعالَوا
صِيروني كما صِرْتُكُم.

وعبر مكتشفات الحاج الشعرية، كان الشعر منزوياً خجولا وراء الكلام، والكلام ينمي اسهمه بالشعر، فانتج «لغة شعرية ثالثة» تدافع عن روح / عالم / ضيعة / نهد / حبيبة / وطن / مزبلة، «إننا نعيش في قلب التناقض»، والتناقض صورة الإنسان الاولى، وما بعد الحداثة ترسم الطريق إلى ذلك، فهل كان انسي الحاج يرسم عبر «الكلام الشعري» الطريق نحو ما بعد حداثة شعرية؟!.

❖ **نشر في مجلة نقد اللبنانية، ملف انسي الحاج،** 2008.

الفهرس

أقنعة القصب

الاشتغال على المتواري بصفته صورة المعاش 5

التناقض الوجودي ومسكوتات النص

(البدويُّ الذي لمْ يرَ وجهَهُ أحدٌ أنموذجاً)

للشاعر القتيل محمود البريكان 9

قناع الاشتغال الفلسفي

قراءة في نص قداس لروح شاعر على حافة العالم

للشاعر القتيل محمود البريكان 29

المهيمن السايكلوجي

في اشتغال قصيدة النثر

باسم فرات في خريف المآذن مقترباً 39

اقنعة **المقموع**

سيمائية الانتماء الشعري بصورته اليومية 51

«مقترح للنزهة»

لعبة تغريب الذات

تغريب الواقعي في المتخيل 65

قناع (الأنا) في الخطاب الشعري
سلطة الترويض / ترويض السلطة 73

نثر اليومي المُقَنّعْ
قراءة في نص ومجموعة (من لا تحضره السكينة)
للشاعر عادل مردان 81

النص الوجودي، القناع إزاء الخرافة
وردة المقابر لعبد الله حسين جلاّب إنموذجاً 91

افتراض
أنسنة الشعر ووجوديته
قراءة في الشاعر والعالم المعيش 99

قناع الكلام الشعري في قصيدة النثر
مشروع إنسي الحاج مقترباً 105

منشورات دار ميزوبوتاميا

1	أشجان وأوزان الهوية العراقية	د . ميثم الجنابي
2	فلسفة الثقافة البديلة في العراق	د . ميثم الجنابي
3	الدنيا في أعين الملائكة	محمود سعيد
4	فييرا العراقي	د .علي الحسناوي
5	العراق والمستقبل	د . ميثم الجنابي
6	حزن منفى	عبد الكريم هداد
7	العراق ما بين الحربين–رسائل ضابط انكليزي	امل بورتر
8	نبوءة متأخرة	الفريد سمعان
9	الثقافة القانونية للمهندسين والمقاولين	د . حميد لطيف الدليمي
10	هادي العلوي .. المثقف المتمرد	د . ميثم الجنابي
11	براثن الليل	حميد كشكولي
12	تركواز	عادل حمود
13	مرايات ونده	حمود كعيد
14	عرس الماي	كاظم غيلان
15	العراق – حوار البدائل	د . ميثم الجنابي – حاوره مازن لطيف
16	جيش الخراف	محمد السيد محسن
17	الامام علي – القوة والمثال	د . ميثم الجنابي
18	جزئيات في السيرة النبوية	صالح الطائي
19	ثلاث مدن ، ثلاثة اسابيع في الصين	سعدي يوسف
20	لون الليالي صعب	كاظم غيلان
21	أوثان القديسين	سعدون محسن ضمد
22	محاولة في فهم شخصية الفرد العراقي	محمد مبارك
23	مدخل للشعر الشعبي	عبد الكريم هداد
24	مير بصري .. سيرة وتراث	فاتن محيي محسن
25	معاوية الثاني والتشيع في البلاط الاموي	محسن خزعل المحسن
26	هادي العلوي.. الكثقف المتمرد ط2	ميثم الجنابي
27	المثقف التابع	مازن لطيف
28	مثقفون عراقيون	مازن لطيف

29	التوليتارية العراقية	ميثم الجنابي
30	منهجية البحوث العلمية	د . حميد لطيف الدليمي
31	الطائفية السياسية ومشكلة الحكم في العراق	د . عبد الخالق حسين
32	طريقة في الغناء	ريسان الخزعلي
33	عراق رومي شنايدر	نعيم عبد مهلهل
34	فلسفة الهوية العراقية	د . ميثم الجنابي
35	بغداد ذلك الزمان	عزيز الحاج
36	ثورة وزعيم	د . عبد الخالق حسين
37	حانة الاخرة	عبد الله المهندس
38	ذاكرة الرماد	كاظم الواسطي
39	اسعادة ماركس	سعد محمد رحيم
40	غواية الساعات	عدنان الفضلي
41	راحلون وذكريات	عزيز الحاج
42	يهود العراق	مازن لطيف
43	عناقيد النار	حميد السعدون
44	الطاغية والطغيان في العراق	شامل عبد القادر
45	تمرات العبد	ضياء حميو
46	تجارب دنماركية	ضياء حميو
47	الطائر والنخلة	ريسان الخزعلي
48	الاعمال الشعرية الكاملة	سلمان داود محمد
49	رحلات تمفصلية	عزيز الحاج
50	اليسار الصعب	كاظم حبيب
51	الاعمال الشعرية	سلمان داود محمد
52	خسارات فاتنة	ماجد طوفان
53	رحلة ابن بطوطة	نعيم عبد مهلهل
54	سينما الواقع	كاظم مرشد السلوم
55	تحولات مفصلية	عزيز الحاج
56	الحركة الصدرية ولغز المستقبل	ميثم الجنابي
57	مابعد الرماد	شاكر المياح
58	المعدان	وارد بدر سالم
59	محطات في فكر وحياة هادي العلوي	مازن لطيف